ألف الكلام

رئيس التحرير

شهد النقد الأدبي العربي حراكاً جميلاً؛ تبعاً لتطور العلوم في عصرنا الحديث، واستمتعنا بنتاج نفر من النقاد العرب، استوعبوا المناهج والنظريات النقدية الغربية، واجتهدوا في توظيفها بما يناسب الأعمال المتناولة وسياقها الثقافي والحضاري العام.

ومع توافر الوعي النقدي والثقافة المتجددة لدى كثير من النقاد في مشرق العالم العربي ومغربه، مازلنا تابعين لما يكتبه الغرب.

جميل أن يفيد نقدنا العربي المعاصر من النقد الغربي في مقاربة أعماله الأدبية؛ فقد يكون لذلك أثر في إعادة صياغة تصورنا للأدب، ولكن يجب أن يؤخذ بوعي تام؛ ذلك أن دراسة أي نتاج أدبي، يجب أن تقوم على ما يأتلف معه من آليات ومناهج، وأن يكون هناك وعي بتشعب المناهج وعدم استقرارها، وإدراك لما يطرأ عليها وعلى أصحابها من تحول، و معرفة باختلاف اللغات وتغير الثقافات.

ومن المؤسف أننا حين نجيل الطرف في أعمال نقادنا؛ نجد أن الالتزام بهذا لا يكاد يتوافر في كثير منها، وأن أهم صفة من صفات الناقد الناجح (سعة الاطلاع ومواكبة الجديد) لا تتوافر في كثير ممن يتصدون لدراسة أدبنا.

وقد أخذت قضية المنهج حيزاً كبيراً من تفكير نقادنا والمهتمين بأدبنا العربي، وأنكر بعضهم - من باب الغيرة على أدبنا - على من يقتفون أثر الخطاب النقدي الغربي، ونادى بالإفادة من الإرث النقدي العربي؛ لبناء نظرية نقدية عربية متوازنة، تأخذ بالجديد المفيد، مصطفية من التراث مايرفده.

ورأى بعض الباحثين والنقاد، أننا بحاجة إلى مراجعة الحركة النقدية العربية في هذا العصر، بعد الانفتاح الواسع على الأدب الغربي، والتأثر - دون وعي - بنظرياته ومناهجه وآلياته في مقاربة الأعمال الأدبية العربية.

من أجل ذلك؛ حرصنا في (قوافل) على أن نكمل كل عدد بـ(ملف)، يتناول قضية من قضايا الأدب والنقد في عصرنا، مستكتبين أبرز الأدباء والنقاد، كما في (ملف هذا العدد) الذي يتناول (إشكالية المنهج في الدراسات الأدبية والنقدية)، إذ ستجد فيه- قارئنا الكريم - صفوة من النقاد المهتمين بهذا الشأن من مشرق عالمنا العربي ومغربه، مختلفي الثقافات، متبايني الآراء؛ إثراءً لهذا الموضوع المهم في هذا العصر الذي نعيش فيه جدلاً حول المنهج، بتنا نتلقى في سبيله أسئلة كثيرة، مازالت تأخذ حيزاً من اهتمام النقاد الغيورين على أدبنا العربي.

اللغة العربية ورؤية المملكة ٢٠٣٠

أ.د. إبراهيم بن صالح الحندود - السعودية

يُراد لرؤية المملكة العربية السعودية ٢٠٣٠ (رؤية الحاضر للمستقبل) - كما جاء على لسانِ سموِّ ولي ولي العهد محمد بن سلمان بن عبدالعزيز/ رئيس مجلس الشؤون الاقتصادية والتنمية - أن تعبِّر عن طموحاتنا جميعًا، وتعكس قدرات بلادنا.

وإنَّ أهم عوامل نجاح هذه الرؤية ما حبانا الله - سبحانه وتعالى - به من وطنٍ مبارك، يحتضن الحرمين الشريفين، أطهرَ بقاع الأرض، وقبلةَ أكثرَ من مليار مسلم، وهو عمقنا العربي والإسلامي وعامل نجاحنا الأول.

وكنت أتساءل منذ أن تمَّ الإفصاح عن هذه الرؤية الطموحة عن نصيبِ اللغة العربية منها، وهل ثمَّت علاقة - وإن لم تكن مباشرةً- بين لغتنا العربية وهذه الرؤية، أو بهذا العامل المهم من عوامل نجاحها؟

إنَّ اللغة العربية هي اللغة التي اختارها الله - عزَّ وجلَّ - لتكونَ وعاءً لكتابه الكريم ﴿ إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴾، وتكفَّل بحفظه ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾. وتُعد اللغة (أي لغة) من أهم الملامح التي تميز أيَّ أمةٍ على غيرها من الأمم.

أ.د. إبراهيم بن صالح الحندود - السعودية

وإنَّ من يستشعرُ الحضور الكبير للمملكة العربية السعودية في العالمَيْن العربي والإسلامي، وأنَّ الجزيرة العربية - التي تشكِّل المملكةُ السوادَ الأعظمَ منها- هي الموطن الأصلي للغة العربية، ليُدرك أنَّ هذه اللغة من أهم مكونات هويتنا، وعنوان ثقافتنا ووجودنا، والمحافظة عليها جزءٌ مهمٌّ لا يتجزَّأ من المحافظة على الوجود.

كما تُعد المملكة من أبرز الدول العربية خدمة للغة العربية، وأنشطها في هذا المجال، وجهودها في المنافحة عن اللغة العربية غير خافية.

ولا أدلَّ على ذلك من إنشاء الجمعية العلمية السعودية للغة العربية، بوصفها واحدة من أهم المحاضن العلمية الثقافية التي تقوم بدورها في حماية اللغة العربية، وتنمية الاهتمام بها في نفوس المتعلمين وغيرهم من سائر طبقات المجتمع.

ولا يغيبُ عن القارئ الأمرُ السامي الكريم ذو الرقم ٧٢٣١، والتاريخ ١٤٢٩/٧/٢٣هـ، القاضي بالموافقة على إنشاء مركز الملك عبدالله بن

عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية؛ للمحافظة على هذه اللغة، ودعمها ونشرها.

وقد أصدر هذا المركز -مؤَخَّرًا- مدونة شاملة للقرارات والأنظمة الخاصة باللغة العربية مما صدر عن الجهات والمؤسسات المتنوعة في المملكة العربية السعودية، قديمًا وحديثًا.

يواكب كل هذا، وجود الكليات والأقسام المتخصصة في اللغة العربية فيما يزيد عن الثلاثين جامعة، ما بين حكومية وأهلية، ومعاهد جامعية أخرى، تُعنى بتدريس اللغة العربية للناطقين بغيرها، إضافةً إلى معاهد جامعية وكراسٍ علمية لتدريس اللغة العربية في الجامعات الخارجية والعالمية.

إذن، فالمملكة العربية السعودية كانت– ولا تزال - مع التوجه الدائم إلى الحفاظ على اللغة العربية ونصرتها؛ انطلاقاً من مسؤوليتها الدينية والاجتماعية تجاه هذه اللغة، بوصفها السياج الحضاري الذي يحافظ على الذات والهوية، ويحقق الارتباط والتواصل بين أبناء الأمة على امتداد أجيالهم واتساع المسافات بينهم.

وإذا كان الحادي والعشرون من شهر فبراير من كل عام، يصادف الذكرى العالمية للاهتمام باللغة الأم لكل أمة -ومنها اللغة العربية - فإن الواجب علينا الاحتفاء بلغتنا في كل يوم.

ولا يظهر هذا - في اعتقادي - إلا باعتماد خطة مواكبة لرؤية المملكة ٢٠٣٠م، خطة تُعنى بحماية اللغة، وبتطويرها، وحلِّ مشكلاتها المعاصرة.

حمايتها من زحف اللهجة العامية من جهة، ومن وسائل التواصل المختلفة التي تخلط في كتابتها بين العربية واللغات الأجنبية، ولا سيما الإنجليزية، وهو ما يشكِّل خطورة على اللغة العربية ومستقبلها لدى الأجيال القادمة.

إن من أكبر مصائب أيِّ أمة – ما يُقال – أن يكون تعليمها بغير لغتها، وتفكيرها بغير أدواتها.

وقد قضى علماء اللغة السابقون سني حياتهم في تقعيدها، وإشادة أركانها، ورسم أوضاعها.

وحيث إن المملكة العربية السعودية قد لعبت دورًا بارزًا في خدمة اللغة العربية، وتتخذها دستورًا كتابيًّا وشفاهيًّا في التخاطب والمعاملات، إضافةً إلى إسهاماتها التي يشهد العالم بها، فإنها مهيَّأة أكثر من غيرها لدعم اللغة العربية وتعلمها، وتقديم الخدمات ذات العلاقة للأفراد والمؤسسات والهيئات الحكومية.

ولكي يكون للغة العربية مكانة في مشروع رؤية المملكة المستقبلية، فإنَّ المؤمَّل توجيه الجهات ذات العلاقة – كالجامعات، ومركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، والجمعية العلمية السعودية للغة العربية – إلى وضع دراسة مفصلة، ورؤية مستقبلية، تعيد إلى لغتنا العربية مكان الصدارة بين لغات العالم، وما ذلك على الله بعزيز. يقول أبومنصور الثعالبي: «إن الله – عز وجل – لما شرَّف العربية وعظَّمها ورفع قدرها وكرَّمها؛ قيض لها حفظة وخزنة من خواص الناس، وأعيان الفضل».

التطور في الدلالات الأدبية

د.سعود بن سليمان اليوسف - السعودية

التطور اللغوي ظاهرة من ظواهر اللغات عموماً؛ إذ تتغير دلالات الكلمات فتأخذ مسارات مختلفة في هذا التغير والتبدّل، فنجد أن دلالة الكلمة تُخصَّص، أو تُعمَّم، وقد تنحطّ، وربما ترتقي[١]، والتطور اللغوي ظاهرة تدل على حيوية اللغة، ومرونتها، وقابليتها للنمو.

ولئن شكّل التطور اللغوي ظاهرة جلية لدارسي اللغة؛ فإنها ظاهرة تنطوي على تفرعات عديدة، منها التطور الدلالي الأدبي، وهذا التطور الدلالي الأدبي ليس على مستوى الألفاظ فحسب، بل على مستوى العبارات والصيغ الأدبية في أجناس أدبية مختلفة، وجدتُ فيها أن الدلالة تُنتزَع عن سياقها الذي نشأت فيه، ويصبح للعبارات الأدبية دلالات أخرى، يمليها سياقها الجديد.

إن دارس التطور الدلالي في لغة من اللغات يجد نفسه أمام (سيناريو) مشوّق من الأحداث التاريخية للأمة التي تستعمل هذه اللغة، ويجد أن دراسته تدور في فلك حياتها الاجتماعية التي كانت مجالاً لهذا التطور الدلالي[٢]، ونلحظ أن المادة التي يتمثل بها كثير من الأدباء، وكثير من الناس في حياتهم العامة قد انفصلت عن سياقها والتبست بسياق آخر[٣] مختلف اختلافاً جذريًّا عن سياقها الأول.

وأبرز الشواهد التي نطالعها في هذا الصدد هو المثل المشهور «رب أخ لك لم تلده أمك»[٤] ، الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي من فوره أنه في الدلالة على أن صديقك إذا كانت صداقته متينة فإنها تنزله منزلة الأخ، فكأن هذا الصديق أخوك. وأكثر الناس يضربه في إعانة الرجل صاحبه، وإخلاصه في خدمته،

فقد أورده ابن عبدربه في (العقد الفريد) في فصل سماه: فضل الصداقة على القرابة[٥]، كما أورده الراغب الأصفهاني في (محاضرات الأدباء) في فصل اسمه: تفضيل الصديق على النسيب[٦]، وذكره أبو حيان التوحيدي في (الصداقة والصديق)[٧].

إلا أن المفاجئ للقارئ أن قصة هذا المثل -كما وردت في معظم كتب الأمثال، وغيرها من مصادر الأدب- هي أنه «خرج لقمان يطوف، فإذا هو بخباء في قفر من الأرض، وامرأة جالسة في ظله ومعها رجل تحدّثه، وإذا بَوٌّ بالفناء، وسقب ناقة، وصبي يبكي في كسر الخباء، لا يرفعان به رأساً، فوقف لقمان، فحيّا فلم يردّا عليه، فقال: شغلك بنفسك، لا شغلك بغيرك، فأرسلها مثلاً، ثم سلّم الثانية فردّا، والتفت فلم يرَ حولهما أحداً، فقال: الخلاء بلاء، ورب داعية لواعية، فأرسلها مثلاً، فقالت: من أنت؟ قال: من بعض هذه البلاد، من وادٍ إلى وادٍ، وإن مجلسكما لطريف غير تليد، قالت: وما أدراك؟ قال: الطريف خفيف، والتليد بليد، قالت: ما حاجتك؟ قال: طفيف لو وجدت من يضيف، قالت: ما هو؟ قال: اسقوني، قالت: أيهما أحب إليك اللبن أم الماء؟ قال: كُلًّا، قالت: فإن اللبن وراءك والماء أمامك. قال: المنع أوجز، فأرسلها مثلاً، قال: من هذا الذي معك؟ قالت: أخي، قال: رب أخ لم تلده أمك، فأرسلها مثلاً»[٨].

وقد نبّه أبو عبيد بن سلام إلى هذا التحول في استعمال المثل فقال: «يقال: إنَّ المثل للقمان ابن عاد، وكان له أصل سوى الموضع الذي يضعه الناس به»[٩]، كما لفت أبو هلال العسكري النظرَ إلى هذا التطور في استعماله أيضاً فقال: «وأصل هذا المثل هو الذي ذكرناه في خبر لقمان بن عاد، ثم استعمل في إعانة الرجل صاحبه، وانصبابه في هواه، وانخراطه في سلكه، حتى كأنه أخوه لأبيه وأمه»[١٠]، وقال عنه المطرزي في شرحه مقامات الحريري: «إلا أنه فيما نحن بصدده لم يُبْنَ على هذا المضرب الأصلي، وإنّما أُريدَ به أنه ربما يواسيك ويؤاخيك من ليس بأخٍ لك حقيقةً»[١١]، كما أن الحسن اليوسي حين أورد المثل وحكايته قال: «وقريبٌ من هذه الحكاية ما حُكي عن بعضهم أنه دخل عليه رجل نصراني ومعه فتى وسيم من أهل ملته، فقال له: من هذا الفتى؟ فقال: بعض إخواني. فأنشد حينئذٍ:

دعتني أخاها أمُّ عمرو ولم أكن أخاها ولم أرضع لها بلبانِ
دعتني أخاها بعد ما كان بيننا من الأمر ما لا يصنع الأخوَانِ» (١٢)

وحديثهم هذا يؤكد أن التحوّل في دلالة المثل كانت قديمة، وليست طارئة حديثاً.

ورُقِيُّ دلالة الألفاظ الذي تحدث عنه اللغويون يَصدق على هذا المثل؛ إذ ارتقت دلالته من معنى الشك والتكذيب الذي قيل في موقف مُخزٍ إلى معنى الصداقة الوثيقة، والعلاقة الوطيدة التي تتيح لقائلها أن يقولها في مواقف مشرّفة(١٣)، وجاء تحوّل الدلالة تبعاً لتحول السياق الذي انتقل إلى الجهة المقابلة في موضع التمثّل بهذا المثل انتقالاً تاماً، حتى نُسِيتْ دلالته الأصلية الأولى، و»خلع المثل دلالته الوضعية، ولبس دلالة أخرى، أسبغتها عليه ظروف التمثل بهذا المثل»(١٤)، وهي ظروف مختلفة، واختلفت دلالة المثل تبعاً لاختلافها.

ومن ارتقاء الدلالة أن كثيراً من العرب يتمثلون بالمثل المشهور: «لو ذات سوار لطمتني»(١٥)، وهم في موضع كبرياء، يريدون أن مَن أساء إليّ أقل شأناً وقدْراً من أن أرد إليه الإساءة.

وإذا نظرنا إلى شرح المثل عند القاسم بن سلّام -مثلاً- وجدنا أنه «لو كان هذا الذي ظلمني ندّاً لي، وكان له شرفٌ وقدْرٌ احتملتُه، ولكنه ليس بكفء، فهو أشدُّ عليّ»(١٦). وعبارة «فهو أشد عليّ» لا تحضر في ذهن المتمثل بهذا المثل، فالعبارة تعبّر عن حالة شكوى وانكسار، وهو المعنى الذي نقرؤه في قول أبي هلال العسكري عن المثل: «يقوله الكريم إذا ظلمه اللئيم. وأصله أن امرأة لطمت رجلاً، فنظر إليها فإذا هي رثّة الهيئة عاطل، فقال: لو ذات سوار لطمتني! أي: لو كانت ذات غنى وهيئة؛ لكانت بليّتي أخفَّ، ومنه أخذ القائل قوله:

فلو أني بُليتُ بهاشميٍّ خُؤولتُه بنو عبد المدانِ
صبرتُ على مقالتِه ولكنْ تعالَيْ فانظري بمن ابتلاني!»(١٧)

فقد ارتقت دلالة المثل من معنى الانكسار، والشكوى من أن هذا الذي ليس لي ندًّا قد غلبني، إلى معنى أنه ليس في قدر يؤهّله لأنْ أرُدَّ إليه الإساءة.

ومن الظواهر التي تطرأ على الألفاظ ظاهرة تغيّر مجال الاستعمال، وفي هذا الجانب نجد بيت كعب بن زهير -رضي الله عنه-:

ما أَرانا نَقولُ إلّا رَجيعاً ... ومُعاداً من قولنا مكرورا[18]

وهو بيت أكثرَ النقاد في استعماله؛ للدلالة على التناص، وأن أكثر الشعراء يأخذ بعضهم من بعض، وما إلى ذلك مما يتصل بهذه الظاهرة اللغوية الأدبية.

وأول من استشهد ببيت كعب لأخذ الشعراء من بعضهم هو ابن عبد ربه في العقد الفريد -بحسب ما طالعتُ من مصادر- يقول في معرض حديثه عن الاستعارة: "وهذه الاستعارة خفية، لا يُؤبه بها؛ لأنك قد نقلت الكلام من حال إلى حال. وأكثر ما يجتلبه الشعراء ويتصرف فيه البلغاء فإنما يجري فيه الآخر على سَنَن الأول. وقلّما يأتي لهم معنى لم يَسبق إليه أحد، إما في منظوم وإما في منثور؛ لأن الكلام بعضه من بعض، ولذلك قالوا في الأمثال: ما ترك الأول للآخر شيئاً، ألا ترى أنّ كعب بن زُهير، وهو في الرَّعيل الأول والصدر المتقدم، قد قال في شعره:

ما أَرانا نقولُ إلا مُعاراً ... أو مُعاداً من قولنا مَكْرورا"[19]

ولكن الغريب في هذا البيت أن مجال الاستشهاد به قد انتقل إلى مجال آخر بعيد كل البعد عن الدلالة التي ساقها فيه ابن عبد ربه وغيره من الأدباء، فالبيت ضمن قصيدة يعاتب الشاعرُ في مطلعها زوجَه، والبيت واحد من أبيات العتاب! يريد فيه أنه وزوجه صارا يعيدان كلامهما ويكررانه، وهي عادة كبار السن: والأبيات على النحو الآتي:

إنّ عِرسي قد آذنتني أخيراً ... لم تُعرّج ولم تُؤامر أميرا
أجِهاراً جاهرتِ لا عَتبَ فيه ... أم أرادت خيانةً وفُجورا
ما صلاحُ الزوجينِ عاشا جميعاً ... بعدَ أن يَصرمَ الكبيرُ الكبيرا

فاصبري مثلما صبرتُ فإنّي ... لا إخالُ الكريمَ إلّا صبورا
أيَّ حينٍ وقد دببتُ ودبّتْ ... ولبسنا من بعدِ دهرٍ دُهورا
ما أرانا نقولُ إلّا رجيعاً ... ومُعاداً من قولنا مكرورا[20]

ويلحظ كيف انتقل به ابن عبد ربه من سياق اجتماعي إلى سياق أدبي، كما يلحظ كيف تواضعت الذاكرة الجمعية النقدية على جعل هذا البيت مرتبطاً بهذا السياق النقدي!

على أن السكري قد شرح البيت بقوله: "أي: ما نقول شيئاً إلا وقد سبقنا إليه"(٢١). والذي بدا لي أن الشاعر يريد أنهما -هو وزوجه- يكرران أحاديثهما؛ لأنه نصَّ على أن المعاد هو (من قولنا)، أما كونهما يقولان كلاماً قد سُبِقا إليه؛ فإن هذه هي طبيعة الكلام الذي يجري بين الناس كافة، وليس في هذا ما يستدعي أن يعاتب زوجه عليه، أو يتذمر منه.

وفي شاهد ثالث نجد كثيراً من الناس وهم يتحدثون عن ارتفاع مستوى الثقة بالنفس يستشهدون بقول إبراهيم ناجي (ت ١٣٧٢هـ):

واثقُ الخطوةِ يمشي ملكاً(٢٢)

غير أن الطريف في هذا الشطر أن إعرابه حين يستشهدون به على الثقة يختلف عن إعرابه في البيت، ومن هنا اختلف المعنى اختلافاً جذريًّا، واكتسبت العبارة دلالة غير دلالتها التي أرادها الشاعر، فكثير من الناس يعربه على أن (واثق الخطوة) في محل رفع مبتدأ، و(يمشي ملكاً) في محل رفع خبر، فتكون الدلالة أن الشخص إذا كان واثق الخطوة فإن يمشي كما يمشي الملِك لا يلتفت إلى شيء؛ وذلك لثقته بنفسه، وعدم خوفه. وحقيقة الشطر أن التركيبين فيه: واثق الخطوة، يمشي ملكاً، وصفان ضمن طائفة من الأوصاف التي وصف به ناجي حبيبه، فهو: حبيب، وساحر، وفيه نبل وجلال وحياء، وهو واثق الخطوة، ويمشي ملَكاً (بفتح لام ملكاً)، وهو ظالم الحسن، وشهي الكبرياء، وعبق السحر، ... إلخ. وهذا ظاهر من أبياته كالآتي:

أين من عيني حبيبٌ ساحرٌ ... فيه نبلٌ وجلالٌ وحياءْ
واثقُ الخطوةِ يمشي ملَكاً ... ظالمُ الحسنِ شهيُّ الكبرياءْ
عبقُ السحرِ كأنفاسِ الربى ... ساهمُ الطرفِ كأحلامِ المساءْ
مشرقُ الطلعةِ، في منطقه ... لغةُ النورِ وتعبيرُ السماءْ(٢٣)

لقد فرضت الآلية اللغوية سطوتها على هذا الشطر، وسرّبته إلى مخزون القارئ الأدبي المتمثل به؛ فصار يتمثل به في مواضع التغني بنفسه إذا كانت على قدرٍ عالٍ من الثقة، أو يستشهد به للحديث عن شخص آخر ذي ثقة عالية بنفسه، وربما كان هذا المتمثِّل لا يعرف أن هذا الوصف في بيت إبراهيم ناجي هو في أصله وصفٌ للحبيب، وليس مثلاً أصلاً.

ومما يستشهد به في هذا الجانب شطر البيت المشهور:

مَن راقبَ الناسَ مات همّاً(٢٤)

فكثير من الناس يتداولونه بمعنى أن مَن تأمّل حال الناس في مستوى معيشتهم التي يفوقون بها مستوى معيشته هو فإن هذا الأمر يكون عليه همّاً وغمّاً، ويجعله غير مستمتع بما عنده.

وحقيقة معنى البيت أن مَن راقب الناس تعني: أن من يخشى ردّات فعلهم تجاه ما يفعله فإنه لن ينجز في حياته شيئاً، ولن ينال ما تطمح إليه نفسه، يؤيّد هذا أن عجز البيت هو:

وفاز باللذة الجسورُ

فالجريء المتجاسر؛ سيدرك ما يريد، أما من يخاف من رأي الناس فيما يقدم عليه؛ فلن يحقق ما يطمح إليه، ويطمع فيه. وهو يحمل معنى بيت بشار الذي منه أخذ(٢٥)، يقول بشار:

مَن راقبَ الناسَ لم يظفرْ بحاجتِه   وفازَ بالطيباتِ الفاتكُ اللهجُ(٢٦)

ومن الأمثال والحكم التي شهدت نوعاً من التطور قول النبي -صلى الله عليه وسلم- : «من كلام النبوة الأولى إذا لم تستح فاصنع ما شئت»(٢٧)، فقد ذكر ابن الأثير أن هذا الكلام «يشتمل على معنيين ضدين: أحدهما: أن المراد به إذا لم تفعل فعلاً تستحي منه؛ فافعل ما شئت، والآخر: أن المراد به إذا لم يكن لك حياء يزعك عن فعل ما يُستحى منه؛ فافعل ما شئت، وهذان معنيان ضدان، أحدهما مدح والآخر ذم»(٢٨)، وقد ذكرها ابن الأثير، ضمن تأويل المعنى الذي يحتمل

الشيء وضدّه[٢٩].

وجاء في معجم الأدباء ما نصه: «حدث المبرد قال: سمعت المازني يقول: معنى قولهم: إذا لم تستح فاصنع ما شئت، أي: إذا صنعت ما لا يستحى من مثله، فاصنع منه ما شئت، وليس على ما يذهب العوام إليه. قلت: وهذا تأويل حسن جدًّا»[٣٠].

يلحظ أن الشواهد التي وقفتُ عليها هي أمثال، أو أبيات سارت مسير الأمثال. ومن سمات الأمثال أن يكون بعضها معروفاً موعدُ ولادته، وبعضها الآخر غير معلوم موعد صدوره، ولا قصة نشوئه، من قبيل (ما يقعقع لي بالشنان)[٣١]، فـ«قصة المثل أمر حاسم عادة من أجل فهمه»[٣٢]؛ ولهذا فلو استعمل هذا المثل -على سبيل التمثيل- في مواضع متباينة؛ لكان ذلك أدعى إلى القبول، أما هذه الأمثال التي استشهدت بها، سواء أكانت نثرية، أم كانت صادرة عن الشعر، فقصص نشوئها معروفة، ومعلومة السياق، ومع ذلك نجد فيها هذا التحول اللافت للنظر.

حاولت في هذه الدراسة أن ألفت النظر إلى هذه التحولات التي لمحتها في بعض الدلالات الأدبية، ولعل باحثاً آخر يوسع هذه المقالة البحثية لتصبح دراسة أشمل من حيث عدد الشواهد، وأعمق من جهة التحليل.

الحواشي:

(١) يُنظر: دلالة الألفاظ، د.إبراهيم أنيس، د.ط (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧م)، ص١٢٣، ١٥٤-١٦٧.

(٢) يُنظر: السابق، ص١٢٣-١٢٤.

(٣) يُنظر: التناص في شعر الرواد، د.أحمد ناهم، ط١ (القاهرة: دار الافاق العربية، ٢٠٠٧م)، ص١٠٤-١٠٦.

(٤) كتاب الأمثال، أبو عبيد القاسم بن سلّام، حققه وعلق عليه وقدم له د.عبدالمجيد قطامش، ط١ (دمشق: دار المأمون للتراث، ١٤٠٠ه/١٩٨٠م)، ص١٧٥، ولمزيد من المصادر ينظر: جمهرة الأمثال، أبو هلال العسكري، حققه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد أبو الفضل إبراهيم، وعبدالمجيد قطامش، ط١ (القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، ١٣٨٤ه/١٩٦٤م)، ٤٨١/١، ومجمع الأمثال، الميداني، حققه وفصله وضبط غرائب وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد، د.ط (القاهرة: مطبعة السنة المحمدية، ١٣٧٤ه/١٩٥٥م)، ٢٩١/١.

(٥) العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق محمد عبدالقادر شاهين، ط١ (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م)، ١٤٩/٢.

(٦) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني، اعتنى به ووضع حواشيه د.سجيع الجبيلي، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩م)، ٤/٣.

(٧) يُنظر: رسالة في الصداقة والصديق، أبو حيان التوحيدي، عني بتحقيقها والتعليق عليها د.إبراهيم الكيلاني، د.ط (دمشق: دار الفكر، ١٩٦٤م)، ص٣٨٥.

(٨) جمهرة الأمثال، ٤٨١/١، وينظر أيضاً: مجمع الأمثال، ٢٩١/١، والبوّ: الحُوار، وولد الناقة. ينظر: لسان العرب، ابن

منظور، ط٣ (بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م)، مادة (ب و ا).

(٩) كتاب الأمثال، ص١٧٥.

(١٠) جمهرة الأمثال، ١/٤٨١.

(١١) الإيضاح في شرح مقامات الحريري، المطرزي، تحقيق د.حمد بن ناصر الدخيّل، ص١٠١١، (غير مطبوع).

(١٢) زهر الأكم في الأمثال والحكم، الحسن اليوسي، حققه د.محمد حجي، ود.محمد الأخضر، ط١ (الدار البيضاء: معهد الأبحاث والدراسات للتعريب، ١٤٠١هـ/١٩٨١م)، ٣/٣٦-٣٧، والبيتان لعبدالرحمن بن أم الحكم، ولم أجد له ديواناً مطبوعاً.

(١٣) يُنظر في مفهوم رقي الدلالة: دلالة الألفاظ، ص١٥٨.

(١٤) يُنظر: الأمثال العربية والعصر الجاهلي. دراسة تحليلية، محمد توفيق أبو علي، ط١ (بيروت: دار النفائس، ١٩٨٨م)، ص٦٥-٦٦.

(١٥) كتاب الأمثال، ص٢٦٨، وجمهرة الأمثال، ٢/١٩٣.

(١٦) كتاب الأمثال، ص٢٦٨.

(١٧) جمهرة الأمثال، ٢/١٩٣، والبيتان لدعبل الخزاعي في: ديوانه، جمعه وحققه د.محمد يوسف نجم، د.ط (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٢م)، ص٢١٤، مع اختلاف يسير.

(١٨) شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة أبي سعيد السكري، ط٣ (القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)، ص١٥٤.

(١٩) العقد الفريد، ٦/١٦٢-١٦٣، والبيت في: شرح ديوان كعب بن زهير، ص١٥٤، مع اختلاف يسير في الرواية.

(٢٠) شرح ديوان كعب بن زهير، ص١٥٣-١٥٤.

(٢١) المصدر السابق، ص١٥٤.

(٢٢) الأعمال الكاملة (ليالي القاهرة)، إبراهيم ناجي، ط٣ (القاهرة: دار الشروق، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م)، ص٣٦.

(٢٣) السابق، ٣٦-٣٧.

(٢٤) شعراء عباسيون، غوستاف غرنباوم، د.ط (بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٥٩م)، ص١٠٤.

(٢٥) تُنظر حكاية أخذِ سلمٍ معنى بشار في: المختار من شعر بشار. اختيار الخالديين، شرح أبي الطاهر التُّجيبي البرقي، اعتنى بنسخه وتصحيحه وتعليق الفوائد عليه وتخريج أبياته ووضع فهارسه السيد محمد بدر الدين العلوي، د.ط (القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٣٥٣هـ/١٩٣٤م)، ص٤٧.

(٢٦) ديوان بشار بن برد، شرحه ورتّب قوافيه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، ط١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م)، ص٢٣٦.

(٢٧) ورد الحديث بلفظ: "إن مما أدرك الناس من كلام النبوة الأولى: إذا لم تستح فاصنع ما شئت"، في صحيح البخاري، البخاري، ط١ (بيروت: دار ابن حزم، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م)، الحديث رقم: ١٥٠٣٠.

(٢٨) المثل السائر، ابن الأثير، قدم له وحقق وشرحه وعلق عليه د.أحمد الحوفي، ود.بدوي طبانة، د.ط (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت)، ١/٦٤.

(٢٩) يُنظر: المرجع السابق، نفسه.

(٣٠) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق د.إحسان عباس، ط٢ (بيروت: دار الغرب الإسلامي، ٢٠١٥م)، ٢/٧٦٤.

(٣١) يُنظر: ذات النحيين. الأمثال الجاهلية بين الطقس والأسطورة، زكريا محمد، ط١ (عَمَّان: الأهلية للنشر والتوزيع، ٢٠١١م)، ص٢٩٨، والمثل في: جمهرة الأمثال، ٢/٤١٢.

(٣٢) السابق، ص٣٠٠.

الخطاب المقدماتي في المتون الروائية
عتبة نصية أم توجيه أيديولوجي

د. حبيب بوهرور- الجزائر

يعتبر الخطاب المقدماتي من أهم العتبات النصية التي يعتمدها الروائي المعاصر في رسم استراتيجيات النص والتصدير له عند المتلقي؛ بوصفه القارئ المفعّل للدلالات الوسيطة بينه وبين المعنى المضمر، الذي يحاول القبض عليه من خلال تلك اللواحق النصية، الموجِّهة تارة، والمتسلطة تارة أخرى؛ فالخطاب المقدماتي في تقديري لا يخرج عن دائرة التوجيه الفكري والأيديولوجي، إنه « خطاب موجه نحو النص والقارئ، قصد بناء أو تحديد نمط القراءة المتوخاة، وهذه الوظيفة التوجيهية جزء من استراتيجية المقدِّم في تحديد علاقة النص بالقارئ »[1].

وإذا كان الخطاب المقدماتي يمثل المرحلة المتأخرة ضمن حركية تسلسل الخطابات العتبية كالعنوان والغلاف والإهداء والفواتح... إلخ، فإن المقدمة La Préface تمثل ذلك الخطاب القبلي على مستوى الفضاء النصي عند الكاتب، ولكنه يظل في الوقت ذاته خطاباً بعديًّا إذا تم النظر إليه من حيث التراتيبة داخل خط مسار السرد ذاته، لكنه يبقى متصلاً اتصالاً بنيويًّا بالنص الأصلي (الرواية)؛ بحكم علاقتهما البينية التي تأخذ مجموعة من الوظائف التفسيرية والتوجيهية معاً، ضمن سلسلة استراتيجيات الكتابة وأيديولوجيتها عند الروائي. والهدف من هذا أن الروائي- خاصة الأكاديمي منه - يسعى دوماً إلى رسم خارطة قراءة للمتلقي؛ بحثاً عن النخبوية فيه،

وهي التي ترسم معالم اتحاد رؤيوي حتى ولو كان هناك اختلاف أيديولوجي على مستويات الحضور والغياب في النص.

ومن أنواع الخطابات المقدماتية، سأركز على نوعين أساسين هما خطاب المقدمة الذاتي وخطاب المقدمة الغيري. وكلاهما -في تقديري- يؤسس لمجموعة من العلاقات الوظائفية المحيلة على الآخر وجوباً؛ بغية وضعه أمام ثلاثة أنواع أخرى من المقدمات: أولها المقدمة المسترسلة، وتكون في شكل مدخل أو بيان نقدي، يتقدم عادة الروايات التي تعيد قراءة ومساءلة التاريخ من وجهة نظر خاصة، فيقوم خلالها الروائي بإعادة طرح الإشكالية التاريخية في سياقاتها المختلفة أمام المتلقي، ويحيله نحو المشاركة في إعادة قراءة التاريخ بأدوات الأدب في ضوء الراهن المعيش، مثلما فعل واسيني الأعرج في رواية (الأمير)، وعبد الإله بن عرفة في رواية (ياسين قلب الخلافة)، وإبراهيم نصر الله في (قناديل ملك الجليل)، أما المقدمة العادية فتكون في روايات الخيال العلمي والعجائبية وروايات ما بعد الرومانسية أو الرومانسية الجديدة كما هو الحال عند فيصل الأحمر، وأحلام مستغانمي في (الأسود يليق بك)، و(نسيان كوم)، أو في (لها سر النحلة)، و(شارع إبليس) لأمين الزاوي ...إلخ. أما المقدمات الغامضة، فهي التي تترك المتلقي في حالة من العمى، لا تقوده بصيرة لولوج النص، إلا إذا ارتقى إلى مستوى الروائي وشاركه لعبة التخييل، وندرك هذا في روايات رشيد بوجدرة ذات البعد الفلسفي الوجودي، خاصة في رواية (الصبّار)، الصادرة عام ٢٠١٠م، حيث يؤسس لنموذج مختلف من التقديم، ويعتمد الميتاقص، من خلال استدعاء النصوص دون إدراكها في المتن ضمن لعبة فلسفية يجيدها رشيد بتميز.

ورغم أن (جيرار جينيت) لم يكن من المشجعين على الخطاب المقدماتي، حين قال: إن المقدمة غير ضرورية ولا إلزامية أو إجبارية دائماً[٢]، إلا أن الكثير من منظري الرواية المعاصرة خالفوه الرأي وشجعوا على كتابتها، أمثال (جاك دريدا Jacques Derrida) الذي عدّها خطاباً مساعداً، لا يمكن الاستغناء عنه، سواء على مستوى تلقى الأعمال و تقريبها للقارئ أو

على مستوى خلق حوار نقدي[٣].

أما على المستوى العربي، فقد أكد الروائي الجزائري الطاهر وطار على ضرورة حضور الخطاب المقدماتي، خاصة في الروايات التي تسائل الراهن بوصفه نتاجاً لسيرورات تاريخية، فقال إنها كلمة لا بد منها، وكأنه يخاف من وقوع متلقيه في مطبّات عديدة، فلجأ إلى اقتراح هذا النص المصاحب، ولعل ما يحبس خوفه هذا قوله في المقدمة: إن القارئ الذي ليس له ثقافة تراثية عموماً؛ سيجد نفسه مضطراً إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات، كما قد يجد صعوبة في العثور على رأس الخيط. وبذلك يوضح وطار للقارئ ما يجب عليه فعله لفهم النص[٤].

يَحظرُ الخطاب المقدماتي بقوة بارزة في رواية (ياسين قلب الخلافة) لعبد الإله بن عرفة، من خلال بيانه الأدبي الذي قدم به للرواية، وتوزع على أكثر من عشر صفحات، كتبه على شاكلة بيانات أدباء الحداثة وشعرائها، شرح خلاله مشروعه الروائي العرفاني قائلا: «إن ما يفيدنا به هذا النص هو المسار الفكري والروحي لصاحبه، والذي يلخص معالم الجمالية الأدبية العرفانية التي سعينا منذ بداية هذا المشروع الروائي إلى تأسيسها...»[٥]. وأعتقد أن السبب الرئيس الذي جعل الكاتب يقدم لروايته بهذا البيان، هو أنها عبارة عن مشروع سردي، تجريبي، يتسم إلى حد كبير بالفرادة على مستوى الساحة الروائية العربية، فهو يطمح إلى تقديم قراءة سردية، إبداعية، عرفانية، يتقاطع فيها ما هو بحثي تاريخي، بما هو صوفي وتخييلي في التاريخ الإسلامي، من خلال الاشتغال المعرفي، الأدبي، الرصين على فترة دقيقة جدًّا من تاريخ الأمة الإسلامية، أعني الخلافة العثمانية. إنه يُعلم المتلقي النخبوي من خلال خطابه المقدماتي أنه يسعى إلى التأسيس لما سماه بـ(أدب جديد) ذي مرجعية قرآنية، يتكئ على مفهوم مختلف للأدب وغاياته المعرفية، التي يرى أن من أهمها إنتاج أدب معرفي، يحقق تحولاً في وجدان القارئ ومعرفته وسلوكه؛ لهذا كانت المقدمة البيان، تحاول تقديم متعة مزدوجة قبل ولوج عوالم الرواية، متعة التعرف على عالم إبداعي عرفاني،

صوفي، يتميز بقدر غير يسير من التميز والجمالية، ومتعة اختبار رؤى نقدية متنوعة في الاقتراب من تجربة ما تفتأ تصرح بضرورة الاقتراب المختلف منها؛ لطبيعتها العرفانية والأدبية المخصوصة وعياً وممارسة وبناء.

وعليه يمكن تعريف الرواية الحاملة لمثل هذا البيان المقدماتي بأنها رواية البحث والمشروع في الوقت ذاته، تدخل ضمن مشروع حضاري، عرفاني، تقارب فيه تاريخ التصوف الإسلامي الذي يختزن أروع التجارب الروحية وأغناها ممارسة ومعرفة، حيث يعمل جمال الروح وجمال اللغة على بناء نص جذاب، زاخر بالمعارف والتلويحات العرفانية، في قالب أسلوبي متفرد. من هنا أضحى العمل يندرج ضمن الرواية العالِمَة التي تتأسس على ثنائية تكامل المتعة السردية والمعرفة التاريخية والحلول الصوفي، بين أَلق القراءة وعُمق المقروء. إنها راوية تقوم باشتغال عميق على الذاكرة والذات؛ لنحت السؤال وإخراجه في فرادة وتآلف معاً.

أما في مجموع روايات (الملهاة الفلسطينية) لإبراهيم نصر الله[6]، فإننا نسجل تنامياً مدروساً في توظيف عتبة التقديم مع كل نص، حتى ولو اختلفت التقانة في رصد العتبة، ففي راوية (قناديل ملك الجليل)، اعتمد الروائي على مقدمة من أربع صفحات، جاءت تحمل عنوان (إضاءات)، رصد خلالها مراحل تشكل الرواية وظروفها، والمعيقات التي واجهته وبعض الأحداث الشخصية التي ارتأى أن يعرضها أمام المتلقي كتجربة تسبق العملية الإبداعية والكتابة التاريخية معاً، خاصة إذا علمنا أن الرواية تعبر عن تاريخ فلسطين والمنطقة، وتضيئه على نحو باهر بشخوص حقيقية وأخرى متخيّلة، متنقلة بين فلسطين وسورية والأردن ومصر ولبنان وإسطنبول، عاجنة التاريخ بالقيم الكبرى وأسئلة الحب والموت والقدر والعلاقة مع الطبيعة في أعمق تجلياتها، ومتأملة التاريخ الروحي والميثولوجي لفلسطين، ومعيدة في آن الاعتبار لتاريخ نضالي، وطني، فلسطيني، متألق، لقائد تاريخي فريد، في فهمه لقيم الكرامة والعدالة والتحرر والحق في الحياة، والتسامح الديني.

وإضافة إلى التقديم الذاتي في شكل إضاءات، راح الناشر أيضاً يرسم

عتبته في عرض الرواية وتقديمها للمتلقي، من خلال التأكيد على أن رواية (قناديل ملك الجليل)[٧] تأسيسية، لا على صعيد الكتابة الروائية التي ترتحل بعيداً في الزمن الفلسطيني فقط -وهو هنا نهايات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر بأكمله تقريباً (١٦٨٩-١٧٧٥)- بل في بحثها الأعمق عن أسس تشكّل الهوية والذات الإنسانية في هذه المنطقة الممتدة ما بين بحرين: بحر الجليل (طبرية)، وبحر عكا. إنها ذروة ملحمية، يرفع بها إبراهيم نصر الله مشروعه الروائي، ومشروع الملهاة الفلسطينية بشكل خاص، إلى موقع شاهق، وهو يكتب ملحمة ذلك القائد (ظاهر العُمَر الزّيداني) الذي ثار على الحكم التركي، وسعيه لإقامة أول كيان سياسي، وطني، قومي، حديث في فلسطين، وأول كيان قومي في الشرق العربي، هذا القائد الفريد، الذي امتدت حدود (دولته) من فلسطين إلى كثير من المناطق خارجها.

أما رواية واسيني الأعرج (رمل المابة: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)[٨]، فقد قرر الروائي الاعتماد على التقديم الغيري كعتبة وواسطة خطاب تجاه المتلقي، فكتب الروائي عبد الرحمن منيف مقدمة في صفحة واحدة، اختلف مكان تموضعها عبر الطبعات بين الغلاف والصفحات الأولى من الرواية، حيث أخذت وظيفتين من وظائف الخطاب المقدماتي، الأولى توثيقية، أخذت طابع الشهادة من روائي معروف ومتفرد على الساحة العربية المعاصرة، والثانية أيديولوجية - جمالية، تشير الى المقومات الفنية للعمل الأدبي، مع لمسة تجنيسية، تحيل المتلقي نحو مدركات الخطاب. وقد كتب عبد الرحمن منيف ما يدعم الوظائف السابقة وغيرها، حين خاطب المتلقي النخبوي مباشرة، عبر استدعاء التاريخ والمسكوت عنه معاً، وزاد القول على القول -وهو الروائي المتمرس- حين لخّص الرواية في كلمات دقيقة وإحالات للقارئ والأكاديمي معاً، ففي (رمل المابة) يجدّد واسيني الأعرج "العلاقة بألف ليلة وليلة، ولكن ضمن مناخ العصر الذي نعيش فيه، فشهرزاد التي قالت لشهريار ما يجب أن يسمعه، تعود إلينا لكي تقول بلغة جديدة ما يجب أن تسمعه، مهما كان قاسياً أو صعباً. وإذا كان التاريخ ذاكرة قبل أن يكون وقائع مفردة أو

متفرقة، فإنه يصبح روحاً إضافية للإنسان؛ وهذا ما يجعله حيًّا، وبالتالي متجاوزاً للحنين، ليضعنا في مواجهة الواقع الذي نعيشه الآن؛ لأن الدرس لا يروى مباشرة، ولكنه يستخرج من السياق. (رمل الماية) إضافة نوعية وهامة للرواية العربية، الأمر الذي يحملنا على قراءتها بأكثر من طريقة وعلى أكثر من مستوى؛ لأنها تقول لنا ما نسيناه، أو ما يجب أن نعرفه أو نتعرف عليه"[٩].

وبناء على ما سبق؛ أضحى الخطاب المقدماتي - وهو جزء من شبكة العتبات النصية- وسيطاً إجرائيًّا، نقديًّا، أساسيًّا في توجيه القارئ نحو أفق التوقع والتأويل من جهة، وهو ما يشجع المتلقي على إنتاج اللغة الواصفة ضمن سلسة من الخطابات المحفزة على توليد أكثر من دلالة، ومن جهة ثانية عمل على كسر قدسية النص كبنية لغوية مكتفية بذاتها، لا تحيل إلا على ما هو محايث ضمن شبكة من الوسائط اللغوية الجافة. وعليه عملت الرواية المعاصرة ومنها العربية على الخلق الذاتي لمدركات تأويل النص عند المتلقي والكاتب معاً، من خلال إعادة إنتاج آليات قراءة النص الروائي ووسائطه قراءة متعدية، تغازل الذاتي واللغوي والإيديولوجي معاً، فتقود لا محالة نحو آفاق توقع متشابكة.

الحواشي:

(١) النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص، أحمد المنادي، مجلة علامات في النقد، ، ج٦١،مج ١٦، مايو ٢٠٠٧م، المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بجدة، ص١٤٥.

(٢) Gérard Genette. Seuils. Coll. Poétique. Ed. Seuil. 1987.152.

(٣) D'après Henri Mitterand، Le discours du roman، 1er ed . puf، Paris.1980، p3.

(٤) للتوسع راجع: محاضرات الملتقى الوطني السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر.

(٥) ياسين قلب الخلافة (رواية)، عبد الإله بن عرفة، ط١ (بيروت: دار الآداب، ٢٠١٣م)، ص٧.

(٦) الرواية السابعة في مشروعه الروائي (الملهاة الفلسطينية) إلى جانب زمن الخيول البيضاء، طفل المحاة، طيور الحذر، زيتون الشوارع، أعراس آمنة، وتحت شمس الضحى. وبصدور هذه الرواية تكون الملهاة الفلسطينية قد غطت مساحة زمنية روحية ووطنية وإنسانية على مدى ٢٥٠ عاماً من تاريخ فلسطين الحديث.

(٧) قناديل ملك الجليل (رواية)، إبراهيم نصر الله ط٢ (بيروت: الدار العربية للعلوم/ ناشرون، ٢٠١٢م).

(٨) فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. رمل الماية (رواية)، واسيني الأعرج ، ط١ (الجزائر: دار الاجتهاد للنشر، ١٩٩٣م).

(٩) المرجع السابق، المقدمة بقلم عبدالرحمن منيف.

نشأة القصة القصيرة جدًّا في المملكة العربية السعودية

هدى محمد المطلق - السعودية

بدأت التجارب الخاصة بالقصة القصيرة جدًّا تظهر في الأدب السعودي، في السبعينيات الميلادية في الصحافة المحلية على يد عدد من الكتّاب، أبرزهم: جبير المليحان، ومحمد الشقحاء، وفهد الخليوي، إلا أن جبير المليحان هو الأسبق بينهم، بشهادة كثير من النقاد والمتتبعين والمهتمين لهذا الفن القصصي؛ إذ نشر في جريدة اليوم بملحق المربد الثقافي عددًا من النصوص، وصلت إلى أحد عشر نصًّا قصصيًّا قصيراً جدًّا[(١)].

«حتى جاءت مجموعة القاص محمد علوان (الخبز والصمت) التي صدرت عام ١٩٧٧م، وجاء فيها أربعة نصوص، تنطبق عليها شروط القصة القصيرة جدًّا»[(٢)]، وتتالت المحاولات من قبل المبدعين للخروج عن كونها خاطرة أو بوحاً عاطفيًّا إلى نص قصصي مستقر الملامح ومكتمل العناصر.

«أما ما بعد عام ١٩٨٠م ، فإن القصة القصيرة عامة ، بدأت تتشكل

وتنطلق وتخوض في أشكال كثيرة، وتجارب فردية وجماعية، وتجريبية كتابية، برز منها عدد غير قليل، وكان ميدانها الصحافة السعودية بكل أشكالها وملاحقها، فدخلت القصة القصيرة جدًّا في هذه الثورة القصصية، إلا أنها لم تصدر في مجموعات، وبقيت محفوظة في الصحافة الأدبية، حتى جاء عام ١٩٩٠م الذي شهد أولى هذه البدايات المطبوعة، الخاصة بالقصة القصيرة جدًّا»[٣].

وبذلك تعد القصة القصيرة جدًّا أحدث أنواع الكتابة القصصية في المملكة العربية السعودية. وقد تميزت بالإيجاز ، والتكثيف ، والرمز ، والمفارقة.

ومن اللافت للانتباه أن معظم من كتب في القصة القصيرة جدًّا هم من الذكور، فالرجل يفضل الاختصار والإيجاز، على خلاف المرأة التي تحب الغوص في التفاصيل؛ «وهذا له دلالة إشكالية ، ربما تفيد بأن القصة القصيرة جدًّا تعد كتابة ذكورية بالدرجة الأولى»[٤].

وقد بدأت القصة القصيرة جدًّا في مراحلها الأولى من صفحات الجرائد والمجلات الثقافية، وعلى صفحات الكتابة الشبكية الإبداعية، إلى أن وصلت إلى مجال النشر الكتابي المطبوع ، وهي المرحلة التي اتسع فيها المجال للكتابة والتعاطي مع هذا الفن .

ولكن مجال النشر الشبكي استطاع أن يجذب إلى هذا الجنس الأدبي عددًا كبيرًا من المتلقين والمهتمين به، وهو ما زاد من توهجه وانتشاره.

ولقد تزامن هذا التوهج والانتشار مع الإبداعات القصيرة جدًّا في

البلاد العربية في عقد السبعينيات من القرن العشرين؛ مما أعطى القصة القصيرة جدًّا في المملكة العربية السعودية دافعاً قويًّا للتنافس والتميز مع مثيلاتها، حتى حققت إنجازات لافتة على مستوى الرؤية وعلى مستوى التشكيل.

لكن الإشكالية القائمة الآن (١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م) في ذلك هو غلبة انتشارها شبكيًّا وفي مجال الصحافة على النشر الورقي المطبوع والمجموعات القصصية؛ وهذا ما دعا إلى التحول بين مؤيد ومعارض لها من قبل بعض النقاد ، وما بين محجم أو متردد ؛ إذ إن البعض لا يعترف بالأدب إن لم يكن مطبوعاً على طريقته التقليدية، غير أن انتشارها في الوسط الشبكي هو الذي ساعدها للنفاذ إلى أكبر شريحة من المتلقين في عالم تحيط به التقنية الشبكية من كل جانب.

فمواقع التواصل الاجتماعي تحتوي على الكثير من المجموعات التي تعنى بالقصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا، وبخاصة موقع (فيسبوك) وموقع (تويتر). ومن أبرز تلك المجموعات التي تضم عدداً كبيراً من المهتمين في موقع (فيسبوك) مجموعة (نادي القصة السعودي)، و(ملتقى السرد)، كما شهد (تويتر) إطلاق العديد من الأوسمة (الهاشتاقات) التي دعت المبدعين إلى كتابة القصة القصيرة جدًّا، برغم نظامه المتحتم على كل من يكتب في هذا الموقع، وهو: ألا يتجاوز ١٤٠ حرفاً؛ مما فتح مجالاً للتنافس بين المبدعين.

وأشهر هذه الأوسمة هو الوسام الذي أنشأه عبده خال (#القصة-القصيرة-جدًّا-ع)، الذي أفرد له حديثاً مطولاً في كتابه (شقشقات:

نصوص من عش الطائر الأزرق)، وغير ذلك من المجموعات والأوسمة التي تحتوي على عدد كبير من التجارب الإبداعية في كتابة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا.

والإشكالية الأخرى هي ضعف بعض المدونات المنشورة ورقيًّا، في مقابل قوة وأدبية بعض المدونات المنشورة شبكيًّا.

ومن هذه الناحية أرى أن الأدب يؤخذ وينتقى من خلال جديته وشدة قبوله وتلقيه بين الوسط القرائي، وليس بمجرد طريقة نشره، بغض النظر عن كون المبدع مبتدئاً أو له باع طويل في الكتابة، على أن كثيراً من النقاد يرى خلاف ذلك، فحسين المناصرة –على سبيل المثال– يرى الاحتراف في كتابة القصة القصيرة جدًّا أن يكون المبدع «قاصًّا في الأصل (يكتب قصة قصيرة) وربما روائيًّا أيضاً ؛ حيث يصبح هناك معنى لكتابة القصة القصيرة جدًّا من خلال احترافية الكتابة»[٥].

وخلاصة القول في نشأة القصة القصيرة جدًّا في الأدب السعودي أنها نشأت متعثرة، مترددة الرؤى بين ما هو مستقر في التراث وبين القوالب الحديثة للقصة القصيرة، وهي لا تختلف كثيراً عن بقية الأجناس الحديثة، فكل ما هو جديد عدائي.

الحواشي:

(١) ينظر: القصة القصيرة جدًّا في المملكة العربية السعودية: دراسة ببليوجرافية ببلومترية ، خالد أحمد اليوسف، أبحاث ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا في الأدب السعودي، الرياض، ج١.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) القصة القصيرة جدًّا: رؤى وجماليات، حسين المناصرة، ص١٣.

(٥) المرجع نفسه، ص٨.

الفن التشكيلي والشعر: علاقة جدلية

عزيز العرباوي - المغرب

تقديم:

صار من الضروري الحديث عن الفنون في ارتباطها بالعديد من الحقول الأدبية الأخرى كالشعر والرواية والقصة وغيرها في ظل رؤية جديدة لعلاقة الفن التشكيلي بالأدب عموماً. وما يمكن الحديث عنه هو أن بين الفن التشكيلي والأدب منطقة مشتركة، حسية ومظللة في آن واحد، فهما لغتان مختلفتان في مجال القواعد والأدوات، لكنهما يشتركان في الطريقة التي تحدث فيها عملية الاقتناص الجوهري بين اللغوي والبصري، بين الرمزي الدال وما هو تمثيلي، في محاولة إلى التوصل لاكتشاف العلاقات بين الأشياء المفارقة والمتناقضة ظاهريًا.

إن فكرة التمثيل في فهم العلاقة بين الرسم والشعر هي فكرة جوهرية، تكلم عنها الفلاسفة المسلمون، انطلاقاً من الفكرة الأرسطوطاليسية في محاكاة الطبيعة كنقطة لقاء مشترك بين هذين الفنين (الرسم والشعر). ونستحضر هنا مقولة للباحث حامد أنور الذي يقول فيها: "إن التماثل بين الشعر والتشكيل، يتجلى من خلال طبيعة العلاقة بين كل منهما، نظراً لما يشكلهما من خطابات إبداعية متماثلة ومتناظرة. وتاريخ هذه العلاقة يرجع إلى ما قبل العصرين الإغريقي والروماني، عندما ساد التأثر بين الأجناس الفنية، خصوصاً بين (الرسم والشعر) لدرجة أصبح فيها الحديث عن قصيدة للوحة أمراً بديهيًا، لا وجود لأثر الشك فيه، وهكذا أصبحنا نقرأ عبارات، مثل: فضاء الأشكال، بحر الرموز، موسيقى الألوان، إيقاع الزخارف، أصوات اللوحة"(1).

تاريخ علاقة الرسم بالشعر:

ترى الباحثة اللبنانية كلود عبيد أن مسألة الفصل بين الفنون التشكيلية والشعر تكاد تكون صعبة؛ بحكم أن الثابت في الفنون التشكيلية هو التصوير والرسم، والشعر هو كذلك أيضاً، رغم اختلاف الأدوات والوسائل بينهما. فالشعر الحديث -حسب العديد من النقاد- هو «شعر الصورة بامتياز»[٢]. فالفن التشكيلي والشعر، يصدران عن الملكة الإدراكية نفسها، فهناك رابط كبير ودائم بينهما؛ لأن الرسام والشاعر يكونان -غالباً- على الدرجة نفسها من التقارب والالتحام، فيتشابهان في الكثير من الأمور، من ناحية المجال النفسي الذي ينبعان منه ويؤثران به ومن خلاله، كما من ناحية القدرات النفسية الأساسية التي ينبغي تواجدها عند الفنان المبدع حتى يكتمل لهما النضج فيبدعان في العمل الفني رسماً أو شعراً. إنهما من الفنون الجميلة التي تلتقي «في إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه، وفي تحسين المفهوم، ومحاولة تقديمه مشخصاً، وفي تقديم النموذج الفني وتعميمه، ولكن كل بحسب مادته التي تشكله. فلا نبالغ عندما نصرح أن الفن هو فعل إعادة التشكيل، وتجريد الخلق، والقفز على نسيج الرتابة القاتلة إلى توقيع جديد، يفصل حركة الطبيعة وطبيعة الطبيعة، وبين حركة الفعل الإبداعي وطبيعته، باعتباره إعادة إنشاء وإعادة خلق، وصياغة جمالية للكائن أو الشيء أو الظاهرة أو الفكرة»[٣].

إن فعل تمثل العالم فنيًّا، سواء عن طريق الرسم أم عن طريق الشعر، أم عن طريق الموسيقى أم غيرها، لا يمكنه أن يتميز كفعل مبدع إلا باعتماده على صياغة رموز وصور معينة، تمثل علامة بارزة في تمثل هذا العالم وقراءته قراءة فنية مبدعة. ففكرة هذا التمثل، تنطلق من فكرة جوهرية، تحدث عنها العديد من الفلاسفة والعلماء والمفكرين المسلمين التي استمدوها من الفكرة الأرسطوطاليسية في محاكاة الطبيعة كنقطة التقاء واشتراك بين الرسم والشعر على الخصوص.

ويمكن هنا استحضار مقولة (فان غوغ) الذي يتحدث عن هذه العلاقة الوثيقة بين الفنين (الرسم والشعر): «أزداد اقتناعاً يوماً بعد يوم أن هذا العالم الأرضي

هو مخطط دراسي غير ناجح، وما من فنان حق إلا جعل شغله الشاغل والأول إعادة رسم هذا المخطط الدراسي وأن يمنحه الأسلوب الذي إليه يفتقر. وما من شاعر حق إلا جعل همه الأكبر أن ينفصل عما استنفدته الكلمات واستهلكته، وأن يعلم الألفاظ أن تنسى ماضيها وتقول ما لم تتعود أن تقوله وتتمرد على النموذج الذهني القديم». وترى كلود عبيد في الإطار نفسه، أن هناك وجوداً لعلاقات جد مباشرة وواضحة المعالم بين بعض الفنون، فقد تولَّد فن التصوير مثلاً في عصر (جَدِيتَا) بالهند عن الرقص آنذاك، وتولد الرقص ذاته عن الموسيقى في العهد نفسه. كما حدث أيضاً ترابط كبير بين الفنون التشكيلية والفنون التمثيلية في شخص (وليام رولينغر)، الذي زيَّن بالحفر في مادة الخشب المقاعدَ المحيطة بالهيكل في كاتدرائية (شتيفانسدوم) في فيينا. فليس من الصعب -في رأيها- على أي إنسان أن يقوم بالربط في بداية الأمر بين الشعر والموسيقى، «وأن يحس بنفسه أن العلاقة المباشرة بينهما تمدُّ جذوراً في مفهوم الشعر نفسه، إذ يكفي تذكر أن الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغم والإلقاء، وأن كلمة الشعر الغنائي نفسها في أصلها اليوناني قد جاءت من الآلة الموسيقية (لِيرَا) التي كانت تصاحب الغناء، كما أن الشعر بقيَ مرتبطاً بالغناء، والعزف طوال العصر الوسيط، في الموشح الأندلسي، وأغاني التروبادور في البروفانس، والمينة زانج عند الجرمان، حتى أصبحت الموسيقى المحضة عند الرمزيين في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين هي المثَل الأعلى والمطلق للشعر والشعراء»(٤).

في حين، يمكن للحديث عن علاقة الرسم بالشعر أن تعود إلى أقدم عبارة قالها (سيمونيدس الكيوسي)، التي يعتبر فيها الشعر بمثابة صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإن الرسم أو فن التصوير هو في حد ذاته شعر صامت. هذه العبارة التي شاعت بعد (سيمونيدس) بكثرة وقال بها شعراء وفنانون وكتاب كثر، أكدت- كما ترى كلود عبيد- «التشابه بين الفن التشكيلي والشعر إلى حد جعل النقاد في عصر النهضة يقولون: كما يكون الشعر يكون الرسم، وجعلت أغلبيتهم تقول إن الشعراء هم أعظم الرسامين. ومنذ أن وصف الكاتب الإغريقي الساخر

لوكيانوس (١٢٠-١٨٠م) شاعر الإغريق الأكبر (هوميروس) بأنه رسام مجيد، انطبقت صفات الرسامين، أو المصورين العظام على عدد كبير من الشعراء، بدءاً من (ثيوكريتس)، و(فيرجيل)، و(ثواركواتو)، و(إريستو) إلى (سبنسر)، و(شكسبير)، و(ميلتون) والشعراء السابقين على (رافاييل)، والبرناسيين وعدد كبير من شعراء العصر الحديث. ولم يخلُ الأمر من ناحية أخرى من وجود نقاد، يؤكدون أن الرسامين والمصورين شعراء»(٥).

وفي الإطار نفسه، يمكننا الحديث عن تأثر الشعراء الشباب في القرن العشرين بالتصوير الزيتي، فاتجهوا نحو شعر بصري، فتأثروا بكبار الفنانين كـ(بيكاسو) و(دوران) و(براك)، حيث برز منهم من كتب مقالات نقدية ودراسات تنظيرية في مجال الفن التشكيلي. فالحركة الفنية السريالية -مثلاً- أكدت في جانب كبير منها على قدرة الشعر في تمديد عوالمه إلى أشكال وطرائق وأساليب التعبير الفني في أرقى تجلياته، فعمل الشباب من الشعراء على إلغاء الحدود بين الشعر والفن التشكيلي، ونجحوا في ذلك إلى أبعد الحدود.

ولقد استلهم بعض الشعراء من الفن التشكيلي العديد من الصور واللوحات الفنية في شعرهم، ولعل أفضل مثال على ذلك الشاعر (بّيت بريشبيل) الذي كتب ديواناً شعريًّا مستوحى من الصور واللوحات الفنية لمختلف الرسامين سماه (الصور وأنا)، وكان ذلك في عام ١٩٦٨م، ثم تبعه في ذلك الشاعر الألماني (بيتر يوكوسترا) لوحة (أشخاص وكلب أمام الشمس) للفنان الإسباني (خوان ميرو)، كما قام العديد من الشعراء الغربيين الكبار باستلهام لوحة فانسان فان غوغ (حقل القمح مع الغربان) في العديد من قصائدهم الشعرية الجميلة والموحية بالإبداع الراقي. أما في الشعر العربي، فيمكننا أن نقول بأن الجاحظ هو أول من التفت إلى طبيعة الشعر من حيث هو «ضربٌ من النسج وجنس من التصوير»(٦).

كما التقط العديد من النقاد والمفسرين العرب هذه العبارة عن الجاحظ مثل الرماني وابن جني والعسكري والزمخشري والمرزوقي وابن سنان وابن رشيق، لكن وصل إلى مستواه الأعلى مع عبد القاهر الجرجاني (صاحب نظرية النظم

الشهيرة)، حيث «احتج في معرض دفاعه المستميت عن الصورة بعبارة الجاحظ السابقة والاستعارة والتمثيل وجمالها وتأثيرها إلى قدرتها على تجسيم المعنوي وتقديمه تقديماً حسيًّا وتشخيصه وبث الحركة فيه حتى لتكاد تراه العين، ويرد روعة الشعر إلى براعة التصوير ويقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على أساس أن الاحتفال والصنعة في التصويرات والتخييلات الشعرية تفعل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الرسام»(٧).

من هنا نخلص إلى أن كل النقاد والكتاب منذ الإغريق إلى عصرنا الحديث قد أدركوا العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر؛ باعتبارهما مظهرين من مظاهر الإدراك الإنساني الاجتماعي والنفسي، فعملوا على تحديد معالم الالتقاء والائتلاف وحتى الاختلاف فيما بينهما.

مكامن الاختلاف والائتلاف بين الرسم والشعر:

إن التوازي بين الشعر والفن التشكيلي قد ظهر منذ القرن الحادي عشر الميلادي، من خلال عبارات قريبة من العبارات المأثورة عن ما قاله (سيمونيدس و(هوراس). وقد أكد بعض النقاد، ومنهم على الخصوص (كورسون)، على وجود علاقة وثيقة بل هما فن واحد، فالشاعر يستطيع أن يرسم الشعر كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت». ولقد كتب الشاعر والناقد الإنكليزي (درايدن) عن هذا التوازن بينهما، حيث أكد على أن «الاستعارات الجريئة في الشعر تساوي الألوان القوية المتوهجة في الرسم، وأن التأثير الناتج عن بعض التشبيهات والكنايات وأشكال التعبير الشعري تشبه التأثير المنبعث من الألوان والظلال والأضواء على لوحة الرسام»(٨). ولقد ساهمت هذه الآراء والأفكار في تطوير العلاقة بين الفنين، فكانت بمثابة الباب المفتوح لتدخل منه نظريات الشعر والفن في مختلف العصور الإنساني، ودفعت العديد من الشعراء والرسامين إلى الإبداع والإلهام والخلق الفني والأدبي.

ففي شعره يرتقي الشاعر إلى مرتبة الرسام، فيرسم لوحته بمهارة وإبداع، ويستلهم الفن التشكيلي لكتابة قصائد جميلة، تمتح من اللوحة تفاصيلها اللونية

والأيقونية والدلالية؛ ولذلك فكثيراً ما نجد بعض الشعراء قد أبدعوا لوحات تشكيلية رائعة، والعكس أيضاً بالنسبة لفنانين، استطاعوا بدورهم كتابة قصائد شعرية، أضافت الكثير إلى مجال الشعر وأغنته فنيًّا وأدبيًّا. لكن في المقابل، ظهر تيار آخر، ينكر على التيار الأول رأيه وينكر تآلف الفنون وتراسلها وتعالقها ويرفض مبدأ المقارنة بينها، ونجد من هؤلاء (شافتسيري) في كتابه (فنون النحت) الذي «حذر من عقد المقارنات بين الرسم والشعر ووصفها بأنها محاولات عقيمة وباطلة». أو ما أكد عليه (ليسنيغ) الذي يعتبر أديبًّا لعصر التنوير في كتابه (لاؤكوون) عام ١٧٦٦م، أنه هناك «استقلال كل من الأدب والفن التشكيلي واختلاف أحدهما عن الآخر اختلافاً نوعيًّا»، حيث نظر إليهما من خلال علاقتهما بالمكان والزمان، فميز تمييزاً حادًّا بين الأشكال المكانية وبين الأشكال الزمانية في الفن، ووضح عواقب الخلط بينهما في العمل الفني الواحد والتأثيرات الناتجة عن البنية الداخلية، المختلفة في الرسم عنها في الشعر[٩].

وقد ظهرت بعد ذلك العديد من الآراء التي تنحو نحو هذا الرأي والموقف الفكري، حتى وجدنا (سارتر) مثلاً، يرى أن الفنون قد تتبادل التأثير، في حين يرفض الحديث عن تناظر الفنون وتشابهها الجوهري، فيرى أن الفرق بين الأدب والرسم لا يتوقف على الشكل فحسب، بل يمتد إلى المادة أيضاً؛ إذ يعتقد أن الأشكال والألوان والألحان... لا تعبر بالضرورة عن معان خارجها، كما يفعل الأدب بطريقته الخاصة[١٠].

في حين اشتدت الرابطة بين الرسم والشعر. وهذه الظاهرة الخاصة بالتقارب الشديد بينهما، بدت ليس في الرؤى فقط، وإنما في أساليب البناء وطرائق التعبير، وأما في مجال الشعر، فقد «رسخ الإيمان بضرورة كسر الجمود في التصوير، والتماس عناصر التغير كما هو مألوف، وتحقيق الدينامية، واستخدام الأصوات المتعددة، والتوسل بالرمز، على نحو جعل القصيدة مساحات، تشبه مساحات الألوان في اللوحة التشكيلية. وشارك الشعر الفن التشكيلي في سمة عامة، هي الثورة على مفهوم المحاكاة التي كانت قد حولت المتلقي إلى متلقٍ سلبي. وهكذا

اتجه المحدثون من التصويريين إلى تبني مبادئ التغير والدينامية وشمولية النظرة»[11].

لقد ظهر في النهاية عمل كبير، اقتصر على زحزحة تلك الحدود الصلبة بين الشعر والفن التشكيلي، وذلك من خلال التأثير القوي للفنون الشرقية بمختلف أشكالها في الشعر، وخاصة في الصين واليابان والبلدان المجاورة، فظهرت نزعة شعرية مرهفة، استلهمت رهافتها وجمالياتها من الفن التشكيلي، ونجحت في تكريس تجربة أدبية متميزة في تاريخ الأدب الإنساني.

الشعر الحديث في ضيافة الفن التشكيلي:

لقد انعكست كل هذه التجارب والرؤى والمواقف على الفنون التشكيلية واللغوية والسمعية، بل ظهر في الأفق تقارب شديد بين شتى فنون الجنس البشري في العصر الحديث، فلم يكن ذلك في الرؤى التي تفصح عنها، بل أيضاً في الأساليب وطرق إثارتها لذهن الإنسان وعاطفته، فكان وسيلة للتدليل على انشغال فكري بالفن، فاستطاع الشاعر إخراج مقابل للألفاظ عن طريق الرمز، حيث قاد هذا التوجه شعراء فرنسيين، ثم تبعهم بعد ذلك شعراء إنجليز، وأولهم الفرنسي مالارميه (١٨٤٢-١٨٩٨م)، ثم بول فاليري (١٨٧١-١٩٤٥م) الذي فتح الطريق لفهم التغير في اتجاه الشعر، متأثراً بالفنون البصرية والتشكيلية، وغيرهما الكثير من الشعراء الذين كانوا يمثلون تياراً امتد من الرمزية حتى الانطباعية وما بعد الانطباعية، ومع التكعيبية والدوامية والتعبيرية والدادائية والسريالية والمستقبلية والتجريدية[12].

وترى الباحثة كلود عبيد في الإطار نفسه أن الشعر قد اشترك مع الاتجاهات التشكيلية المختلفة في «جوهر حديث هو الثورة على محاكاة الطبيعة، أي: عدم التقيد بالخطوط والألوان والنسب القائمة في العالم الخارجي. والأساس الفكري للابتعاد عن المحاكاة هو الإحساس بأن النقل أو التمثيل غير قادر على إخراج حقيقة التفاعل بين الفنان والموضوع، «فالفنانون المحدثون يريدون من المتلقي ألا

يندمج اندماجاً كاملاً في العمل، فالشاعر والفنان التشكيلي حريصان على ألا يلقي القارئ أو الرائي على العمل»[١٣] رؤية غير مجدية.

إن روح الفن تنتج من خلال تلك الطاقة المنفتحة على الحرية والخيال القوي والمؤثر، فتصبح هذه الروح مسكونة بالظاهر والرمزي، من خلال أشكال متغيرة، تخترق الجسد الإنساني، فالشعر والفن التشكيلي من الفنون التي ترتبط بأمور لا تقبل السكون والجمود، بل بالحركة والتعدد؛ فهما فنّان يرتبطان من خلال فكرة اللون، فالشعر يلوِّن باللغة، والفن التشكيلي يلوِّن بالألوان الطبيعية، لينتجا معاً عملية إبداعية جديدة، مرتبطة بفكر وثقافة إنسانية موغلة في القدم.

الحواشي:

(١) بين التشكيل والأدب: التأثير والتأثير المضاد، حامد أنور، بتاريخ ٢٠٠٨/٦/٧م (موقع: الحوار المتمدن، على الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=137079)

(٢) جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، كلود عبيد، ط١ (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – مجد، ٢٠١٠م)، ص٥.

(٣) السابق، ص٩.

(٤) السابق، ص١٠.

(٥) السابق، ص١٢.

(٦) قصيدة وصورة، عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١١٩) (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧م).

(٧) جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص١٥. وفي دراسة مقارنة بين الشعر والتصوير يقول ابن سينا: إن الشاعر يجري مجرى المصور فكل منهما محاكٍ، والمصور ينبغي أن يحاكيَ الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال أنها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر.

(٨) السابق، ص١٧.

(٩) السابق، ص١٨.

(١٠) ما الأدب؟، جان بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي هلال (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ص١٥.

(١١) جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص٢١.

(١٢) السابق، ص٧٤.

(١٣) السابق، ص٧٥.

بُكَاءٌ ... على البُكاء

صالح عودة - السعودية

ينتابني عجــزُ البكــاء وسـامِعُهْ
وأُذيبُــــهُ في كـذبتـي وأُصارِعُـهْ
والنَّـجـمُ خصـمٌ في انتكاسَـةِ فرحتي
قــد صبَّنـي غمضًـا لــه وأُتابِعُـهْ
وهديـل قلبي خـارجَ السِّــربِ استبا
حَ الصمــتَ قيـدًا لا يعـودُ مُقارِعُـهْ
واليُبـسُ يعــبُرُني سرابًـا ظامئًـا
بئـس السَّــرابُ وبئـس لحظٌ تابِعُهْ
رحلـوا وجرحي قـد أقـام بجرحِـهِ
فكـأنني كَسْــرٌ تسَاقَـطَ جامِعُـهْ

صالح عودة – السعودية

رحلوا وصوتُ الناي يرسمُ بُعْدَهُم

وأناملي رَجْعُ العَذابِ وبارِعُهْ

إنّي لهم ظِلُّ البَقَاءِ ودَوْحُهُ

وعنادِلٌ لا تنتهي وتُسَارِعُهْ

إنِّي لهم أتنفَّسُ الذِّكْرَى ولن

أفنى وعندي شَادِنٌ ومَسَامِعُهْ

فابدأ بما عاهدتني يا شِعْرُ إنَّـ

ـكَ أوَّلٌ لا تستريحُ مرابِعُهْ

كُنْ لي نديماً لا يَمَلُّ حكايتي

ونقاؤهُ نجمُ الحديثِ وسَاطِعُهْ

فلرُبَّما أغفو ويرجِعُ راحِلٌ

فيحيطُ بي وترُ البَقاءِ وسَامِعُهْ

بـــاب

هيفاء بنت محمد الفريح - السعودية

- موازبة ..

كان الباب موارباً
بينهما .. كلاهما
لا يعرف أنّ أنامل
الآخر تهمّ بدفع
الدرفة،
وحده الباب .. تدفأ
لكثرة ما لامسته
كفان متقابلتان
مترددتان !

-إشراع ..

بعدما أكل كفيها التردد .. همّت بإشراع الباب على مصراعيه كي يجرأ على الدخول ولا يخشى شيئاً، أو على الأقل لكي تخرج هي إليه، فتريح وتستريح ،

لم ترتدِ ثوباً ينمّ عن مفاتنها، لم تضع كحلاً في عينيها، لم ترش

عطراً على نحرها .. لم تعدّ كلاماً حلواً لتقوله .
فقط .. قطفت ياسمينة من حديقتها ومدّتها له لحظة خروجها من الباب قائلة: «أنت تتفتّح في روحي مثل تفتّح هذه الزهرة» !

-إشراع آخر ..

تركت الباب مشرعاً من ذلك الصباح ، فقد قرأت في عينيه ما يماثل عبارتها له .. كأنه قالها في انفراجة شفتيه دون أن ينبس: « وأنتِ كذلك» .
ظلّ الباب مشرعاً للشمس .. للهواء .. للغبار .. للوحشة .. لـ لا أحد !

- إغلاق ..

أغلقت الباب أخيراً بعد تمكّن اليأس منها ، دون أن تقفل المزلاج .. علّقت سمعها على الباب بانتظار طرقه .. باتت متأهبة لقول: «تفضل» ، لكن كبرياءها ثناها إلى ضرورة السؤال أولاً .. حتى إذا ما قال: أنا .. أرجأته إلى غد أو بعد غد؛ بحجة انشغالها .. هزت رأسها طاردة تلك التمثيلية التي لا تليق بلهفتها .. بل سأهتف:
« تفضل؛ فقد أعددت لك متكأً في قلبي قبل مجلسي » .
سأقطف له جميع أزهار الياسمين المتفتحة، وكذلك التي توشك براعمها على التفتح .. سأتلو عليه ما نظمته من قصائد في غيابه .. سأبكي بين يديه وسـ ... ، و... انقضى النهار ، وتلاه نهار إثر نهار .. والباب لم تطرقه كفٌّ مشتاقة !

-إغلاقٌ آخر وأخير ..

ألقمت فم الباب مفتاحاً حديديًّا ، وأدارته مرتين ، ثم سحبت مزلاجه جهة اليسار.
عاد الباب بارداً .. صلباً .. موحشاً ؛ إذ لا كفان مترددتان من جهتين متقابلتين ترغبان في دفعه !

هضبة الآهات

هند الزيادي - تونس

اقتربت أقدامهن، هذا وقعهنّ. الأرض يا بسة في هذه الهضبة مع أنها تتوسّط أرضاً خصبة. أصاخت السمع وهي تحاول التكهّن بمن من بناتها جاءت لتصبّح عليها. ليتهنّ يدسن جيداً على أديم الأرض الجافّة، الجرداء؛ حتى تقدر أن تعرفهنّ من مشيتهنّ.

أول أمس دفنوها وانصرفوا، ولم يبق معها أحد، حتّى ابنها الذي أحبّته أكثر من الحياة نفسها، تركها تواجه رحم الأرض وحدها .. جافّ هو .. لم يكن رؤوفاً بها لما وضعوها داخله، لم يحل الكفن الأبيض الرقيق دون أن تشعر بألم الأرض ويبوستها وبردها، رحم عقيم لم يستطع أن ينجب نبتاً واحداً فوق هذه الهضبة الجرداء سوى قليل من السكّوم والحسك والشيّح الذي جعلت منه مكانس أنظّف به قنّ الدّجاج أو باحة منزلي، حين كان منزلي.

طق طق .. طق طق .. طق طق .. هذه مشيتها البكريّة، حفظت كل تفصيل من تفاصيلها وأحببتها بكل ما في عمري الأجرد من حبّ حتّى كرهتها .. ليتها لم تأت.

مازلت غاضبة منها لو كانت تدري. ودموعها فوقي لن تغيّر من الأمر

شيئاً، بل ستنزل على جسدي كماء النار فتحرقني.

الحقيقة أنني غاضبة منهم جميعاً، لذلك كنت أعرف تماماً ما أريد فعله عندما أقدمت على ما فعلت أوّل أمس.

❀ ❀ ❀

خمس بنات لم تتزوّج منهن واحدة، وبقين على قلبي ينهشن بعضهن البعض بأصواتهن العالية التي فضحت كل أسرار بيتنا في كامل القرية، ونفّرت الزّائر والعائد والخاطب والدّائن.

شحّ الدنيا معهنّ، انقلب دخاناً أسود داكناً في صدورهن، ينفثنه في وجهي ووجه والدهن وكل الوجوه التي تصطبح بهن.كلّ الوداعة والجمال اللذين ولدن بهما، استحالا إلى حقد وكراهية للكون ولكل ما يدبّ فوق تلك الأرض.

تعبن من وجودهن في نفس المكان لأكثر من ثلاثين سنة، الوجه مقابل الوجه، والهمّ رديف الهمّ. الكون حولنا يتبدّل ويتغيّر ودارنا على حالها، لم ينج منها إلا ابني، وحيدي، قرّة عيني قبل أن ينطفئ نورها في قاع تلك البئر قبل ثلاثة أيام أول .

تزوّج ونأى بعائلته الصغيرة عنا إلى مكان لا نطوله فيه، ولم يعد يأتي إلى زيارتنا إلا قليلاً ،»لم يعد يجد راحته في منزلنا «، قالها ذات مرة وهو يهم بالانصراف عائداً من حيث أتى.

كنت أنتظره بانتظام في مدخل القرية كل مساء سبت؛ لعلّه يأتي .. ولم يكن يأتي. حياتي الجديدة ها هنا لا أعرف عنها الشيء الكثير، إلى الآن الأمور هادئة، لم يحصل شيء بعد، لاخرج لي ثعبان أقرع ، ولاجاءني

رجلان بهراوة غليظة، ولا شيء مما سمعت عنه هناك، لاشيء البتّة يحدث هنا، لاشيء باستثناء برودة الأرض وهذا الكفن الرقيق الذي لا يكاد يحجبها عني، أمّا المساحة فلم تكن مشكلاً كبيراً، متر ونص على خمسين سنتميتراً .. كان هذا تقديري على الأقلّ.

ضيق المكان لم يشكّل حاجزاً؛ لأنني لا أحتاج أن أحرّك ساقاً أو يداً من أساسه،كلّها خرجت عن سيطرتي، أمّا كلّي، فكان حرًّا.

كلّي راح وجاب شوارع أزقّة القرية الفقيرة ليلاً، زقاقاً زقاقاً، يفتّش عن كلّ العلامات التي خلّفتها ورائي، بقصد أو بدونه. رأيت منديلي الأخضر هناك معقوداً في شجرة الأمنيات الجرداء، عقدته يوم سافر وحيدي وخفت أن لا يعود .. ولم يعد.

كلّي وصل إلى فناء ماكان منزلي قبل أمس الأوّل، وقبعت لهنّ كجرّة فارغة، سوداء، عتيقة، لم يعد لها من دور في بيت لم يعد يخزن الزّيت، رأيت سريري فارغاً من جسدي، مرتّباً، جثت عنده الصغرى، تبكي وهي تحتضن ما كان مخدّتي، أمّا الباقيات فانتبذت كلّ منهن ركناً قصيًّا، لا ترى فيه الأخرى، وكنّ يمسحن دموعهن في صمت من لا يريد أن يعرف الآخرون أنه ذو مشاعر. لو كان للندم وجه، لتشكّل من تفاصيل وجوههن جميعاً، لكن ذلك لن يجعلني أعود إليهن. الجيّد في حياتي الجديدة أنني لا أشعر بشيء يمكنني أن أرى كل شيء أريده، وأسمع كل ما يقال، ولكنّي لا أشعر بشيء، لايتحرك داخلي شيء، الفرحة ذهبت والحزن ذهب، والنقمة ذهبت، كلّ هذه الانفعالات التي تنغص علينا الحياة الصافية، ذهبت يوم اتخذت القرار الأهمّ في حياتي ونفّذته.

خاضوا فيه كثيراً، واحتاروا في تفسيره، ولم يجدوا في كل ما حلّ بي

وبناتي سبباً مقنعاً، يجعلني أقدم على ما أقدمت عليه وأنا في هذا العمر. الحقيقة أن تأويلاتهم وكل أقاويلهم وثرثرتهم لا تهمّني، لم يكن واحداً منهم معي، إلى جانبي عندما كنت أعاني؛ فما حاجتي لرأيهم. أهمّ ما في الأمر أنني أنا اخترت اللحظة واخترت الطريقة، كنت حرّة إلى آخر لحظة في حياتي، كنت سيّدة قراري.

❀ ❀ ❀

فوق الهضبة الجرداء التي اختارتها القرية مقبرة لأمواتها ولصفحات أغلقت من تاريخها، كانت الريح مع السّاعات الأولى للفجر، تولول كامرأة مجنونة، نكشت شعرها وخرجت تطوف هائمة على وجهها، وقد أضرم أطفال القرية النار في طرف ثوبها، وطاردوها، شامتين، ضاحكين، فطفقت تهرول وعيناها زائغتان، تطاردان شيطاناً لا تراه إلا هي.

الرّيح كانت تمنع خمسة خيالات سوداء، تتدافع نحو الأعلى، تقاوم التيّار الشديد الذي يشدّها إلى أسفل التلّة. اتّشحن بالسّواد وهن ذاهبات لزيارتها كما تقول القواعد في الأيام الثلاثة الاولى حتى الفرق، يحملن أكياساً بلاستيكية سوداء .. في الأغلب أنها صدقة .. لن يتوقفن عن زيارة قبرها حتى تتم الأربعين يوماً.

- لا أدري ما الجدوى من هذه الزيارات؟ المرا ماتت وارتاحت من وجوهكن النّحس.

- المرا هاذيكه أمّك يا واطية .. أنت السبب.

- اسكتوا، حتى هنا في الجبّانه تتعاركوا؟؟؟ وهف يلمّكم.

واصلن تناهشهنّ إلى أن وصلن إلى القبر فتحلّقن حوله صامتات،

يحنين رؤوسهنّ للريح». وقعكنّ ثقيل على تربتي يا بنات رحمي .. وجوهكن كالحة السّواد، وعيونكن الجافّة تشهد على جفاف أرواحكن».

كأنّ الكبرى سمعتني، فقالت كأنها تنفث سمًّا، خرج فحيحاً من حلقها:

- خلّيتينا توت عالحيوط ..كل النساء العجائز متن كريمات في فرشهنّ، هادئات وقورات، إلا أنت، أبيت إلا أن تفضحينا في القرية وكل ما جاورها.. أصبحنا علكة في الأفواه، يتندرون بحكايتك في سهراتهم.

- اسكتي أنت، عملتك قصمت ظهرها.

وعاودن الجدال والتناهش، فقبعت لهن على شاهد قبري، أرى وأسمع ولا يرينن، وحدها الصغرى كانت تبكي في صمت، وتتحسّس تراب القبر كأنها ترغب في لمس ماكان جسدي، كانت تتمتم بما يشبه الضراعة، لم أسمع منها أكثر من همهمة وهي تقول:

- عودي ولن أقول شيئاً يغضبك، عودي وسأصوم عن الشجار معهن حتى أموت.

عودي؛ فبعدك لا سبب لي لأواصل هذه الحياة البائسة.

تلك كانت صلاتها على قبري، ولم أسمع منهن دعاء ولا قرأن ورداً واحداً من القرآن. مكثن حول التربة للحظات حتى بزغت أولى خيوط الشمس من وراء الجبل المطلّ على تلّة الآهات هذه، وبدأت الحياة تدبّ فيها تدريجيًّا .. تعالى ثغاء الشياه، وتناثرت بين القبور بضعة خراف صغيرة جذلى، تلتقط رزقها مما تبعثر هنا وهناك من نبات، ثم ما لبثن أن وقفن، فبدون في لباسهنّ الأسود سرب غربان غرابيب، حطت على قبري، فسدّت عنّي أشعّة الشمس.

نفضن أثوابهن مما علق بها من تراب، وانصرفن دون أن يلتفتن، وتحاشين الرّاعي الصغير وهو يهشّ بعصاه على أغنامه، ثم نزلن

الهضبة كما صعدنها .. يتناهشن .. يتناحرن .. لن يعرفن البسمة أبداً ، ولا حلاوة المحبّة .

هذه النفوس المتباغضة كيف أتت من رحم واحد؟ رحمي. هل يقدر الزمان فعلاً على كل هذا الخراب في النفوس إذا كان ضنيناً، شحيحاً، بخيلاً ؟

معهنّ التلّة ورافقتهن طوال الطريق إلى أن أوصلتهن إلى ماكان منزلي، حيث انصرفن لتجهيز كل ما يلزم لإطعام المعزّين في يوم الفرق. كيف يتلذذ طاعم أكلاً جهّز من دموع الناس على ميّت ولحمه؟! لم آكل أبداً في ميتة ولا فرق.

حولهن الحياة ظلّت تسيل عاديّة، لم يتغير شيء .. كم نحن مغرورون، موهومون؛ حين نعتقد أن الكون سيتوقف بموتنا. الحقيقة أن وفاتنا ليست إلا تفصيلاً صغيراً من تفاصيل كثيرة. كل شيء كان عاديًّا باستثناء خبر، وصل إلى القرية الواقعة وراء الجبل: «فلانة زوجة فلان، أم فلان، وأمّ العوانس الخمس، رمت بنفسها في البئر، بعد كل ما حصل مع ابنتها البكريّة، ولتعاقب بناتها على أفعالهن وشجارهن الدائم وترتاح منهن».

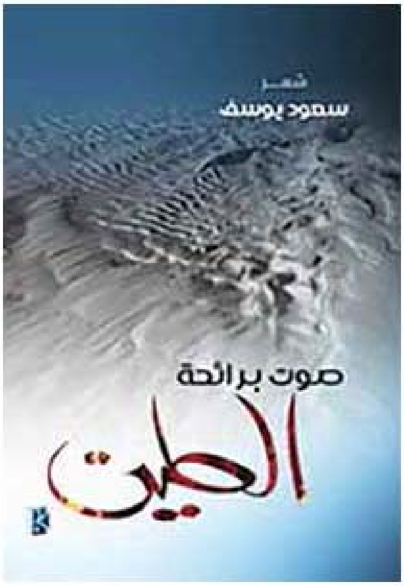
ليتهم يعلمون أنني لم أرتح حين قذفت بنفسي في تلك البئر، وأن طوافي الأزلي حولهن وعذابي بذلك هو عقوبتي الأزلية أيضاً. مكان واحد لن أستطيع الاقتراب منه أبداً هو البئر. هناك عشت الرهبة إلى حدّ الموت، هناك فاضت روحي قبل أن أصل إلى القاع. هكذا قال لهم الطبيب الشرعي، لم يكن هناك عظم مكسور في جثّتي باستثناء كاحلي الذي تهشّم تحت وطأة جسدي لما سقط .. أما روحي ففارقته في منتصف المسافة نحو القاع.

قراءة في عتبة العنوان

لديوان(صوت برائحة الطين) للشاعر سعود اليوسف

سارة بنت سليمان الدريهم   السعودية

عتبة العنوان:



تلكم الواجهة الاستطلاعية للنص، لفظة مفردة أو مركبة، تتبلور خلالها كل المضامين المعنيّة والمتولدة من رؤية المتلقي ناقدًا ومتذوقًا، تُسقط – غالبًا – كل المعاني الحاضرة ذهنيًا على هذه العتبة؛ إذ إن العنوان «سلطة النص وواجهته الإعلامية... وضرورة كتابية، تساعد على اقتحام عوالم النص »[١]، فالعنوان ليس مجرد حروف، إنما هو "رسوم وأشكال حرفية، تدل على الكلمات المسموعة، الدالة على ما في النفس"[٢]، بصفته "عنصراً مهمًا من عناصر إبداع البناء المعماريّ لفنية القصيدة، وبخاصة في الشعر العربي الحديث"[٣]، الذي يعتد به ذوقيًا جماليًا وبناءً فنيًا، فـ"العنوان للكتاب كالاسم للشيء؛ يعرف به، وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه"[٤].

حظيت عتبة العنوان بأهمية في الدراسات النقدية الحديثة، وأصبح العنوان مؤثرًا في نسق بنية النص الشعري والتحام عتبة العنوان بالمتن، وإطلاق حرية

التأويل عند المتلقي.

وقد حرص العرب القدماء على رواية الشعر وبسطه في المحافل قولًا وروايةً، ارتجالاً وتدوينًا، وحرصوا على تنقيح ، وعدوا القصيدة رحلًا وراحلة، يستوقفون بها ويسيرون على نيّرها. ومع أن القصائد بنات أفكارهم ولَبِنات خواطرهم، فإنهم غفلوا عن إطلاق العنونة وتسميتها إلا ما كان من ألقاب وأسماء عامة كالمعلقات والحوليات والمذهبات والمسمطات... وغيرها، تعزز تلك التسميات إطلاقًا من المتلقين المتمكنين؛ معبرين عن إعجابهم وإشادتهم بها، وتمييزها لتميُّزها. وكان من اللافت للانتباه اهتمامهم بالمطالع والمناسبة، فيتعايشون معهما فتتسمى بقائلها أو مطلعها، كقولهم: معلقة أعشى قيس، و(ودع هريرة)، و(أمن أم أوفى)، ولم تكد تنفرد قصيدة بعنوان رئيس، يختصر مضامينها، بعكس ما عليه القصيدة المعاصرة من حتمية العنوان كنافذة على النص، وأثرٍ لعين.

بقيت تلك المنهجية على تلكم الحالة من الانطباعات على النصوص حتى القرن الخامس، حيث سمى أبو العلاء المعريّ ديوانه: (سقط الزند)[٥]، ثم تطور العنوان في عصرنا الحديث، وما عاد عنوانًا مجردًا باسميته، بل صار خاضعًا لأقلام الدارسين ومحاولات تصنيفه وفك رمزيته واختراق أغواره، وما كان لتلك الدراسات أن تُبسط لولا وعي الشاعر ودقته وعنايته، متخذًا من حرية الاختيار والتركيب في الصياغة العنوانية فائدة من الناحية الدلالية بدلالة النص العامة[٦].

فالشاعر في العصر الحديث اعتنى بأسماء القصائد وعنونتها بأساليب عدة، نوعية ووصفية، فالنوعية مثل: العنوان/الرمز، والعنوان/الاسمي المجرد، والاسمي غير المجرد، والعنوان/التضمين[٧] واستخدمه معادلاً موضوعيًّا[٨]، أو ما يسمى بالقناع[٩] الذي يخدم الذات المبدعة في إطلاق رؤاها، ترميزاً متعدد الأغراض.

وكذلك العنوان/الوصف، فقد تجد العنوان وصّافاً لحالة شعورية وحدث مهيمن، وقد يكون العنوان على تنوعه يتسم بالطول أو القصر أو الإشارات، وكل

ذلك سيكون بسطُه بصورة إطلالية موجزة، محلقين في فضاء ديوان (صوت برائحة الطين) للشاعر: سعود بن سليمان اليوسف، وقراءة عناوينه الخارجية والداخلية، ذلك أن العنوان "مفتاح إجرائيّ في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي"(١٠).

ثلاث عشرة قصيدة، ضمها هذا الديوان، غطّى العنوان/الرمز الحيز الأعمّ فيها؛ إذ شمل كل عنوان رمزًا جماليًّا معبرًا، "متسقًا مع لغة الشعر، غير مغرق في التعمية والضبابية، أو الإغماض المتعمد الذي لا يجد له القارئ مفتاحًا يعينه على سبر غور النص، والتفاعل معه"(١١)، وهذا النوع العالي من العنونة منطبع ومنطبق على عناوين الديوان عامة، خارجيًّا وداخليًّا، مباشرًا وغير مباشر، يليه العنوان/الوصف ومثاله: (تأملات في محراب ملامحه)، (هذا الصوت مبحوحًا.. وهذه أصداؤه)، و(صهيل أنت على شفة الخلود)، و(البحث عن منفى أو حتى عن وطن)، و(وسنينه إذ .. تحدثني)، ثم تأتي بعد ذلك العناوين المستلهمة، التضمينية، حيث بلغت أربعة نصوص: (حديث المتنبي إلى خولة.. وشيء آخر)، و(تهميشات على المعلقات)، و(أبو فراس الحمّداني .. سيرة ذاتية في مواسم فقدان الذات)، و(مخطوطة للمتنبي، لم تحقق بعد)، والعنوان الإنشائي، إذْ جاء مرتين: (ما أروع وأسوأ أن تكون شاعرًا!)، و(لا ظل لقامة الشمس)، والعنوان المرسل في نصّين، هما: (هذه رسائلي .. إلى أن أعود!)، وكذلك (لا ظل لقامة الشمس).

عنوان الغلاف:

من نافذة العنوان التي تعد عتبةً ومفتاحًا للنص ولجملة الإبداع المتناول -كما هو في صوت برائحة الطين- تدفع المتلقي أن يتطلع إلى أن بين دفتي الديوان صوتاً برائحة الحنين الطيني، الباعث للأصالة والاعتداد فيه لأمر غائب، واندغامه بحاضر، بما يحمله من دلالات تميزه بحواسه المتحركة، المتعالقة، المتبادلة، فدلالة الصوت تلتقط كل نداء وأسلوب إنشائي، دال على الطلب أيًّا كان نوعه.

وعند الوقوف على تفاصيل تلك الدلالات والكشف عن أسرارها؛ نجد أن

لمفردة الطين خصوصية الأم التي تشكّل مظلّة لبقية العناوين الداخلية، أو قطباً يشدّ إليه سائر العناوين في داخل الديوان، له وظيفته الوصفية بإيحائية جذابة، وله "وظيفته الإغرائية، من خلال تقنية المجاز في العنوان"(١٢)، (صوت وله رائحة طين)!

يظهر للقارئ العمدة أن الشاعر على دراية بالقيمة الخاصة بهذا العنوان تحديداً، فما سواه له خصوصية منصبة على النص ذاته، أما كونه عنوانًا مختارًا للغلاف فقد صيّره مفتاحًا لكل عتبة بين دفتي الديوان.

لقد كان الرمز حاضرًا في قصيدة اتخذت من (صوت برائحة الطين) مدخلًا رصينًا، ارتسم على غلاف الديوان، حاملًا معه تاريخًا هادئًا صامتًا، وأحاسيس متراسلة الحس والحواس صوتًا ورائحةً، وحين تجد أنه قد استحضر العنوان الخارجي من عنوان داخلي فإن الفضول النقدي الجمالي يدفعك إلى تتبع ظلال ذلك الصوت الطيني، تجسيمًا وتجسيدًا وتشخيصًا، وللطين بتركيبته من ماء وتراب سرّ؛ لاتصافه بِسِمَة اللصوق والأثر والامتزاج والثقل، وتلطيخه بالمار عليه، وصعوبة الانفكاك عن آثاره إلا بغسله. ولا شك أن حروف الشاعر في ديوانه غسل لما يعتري ذاته من انطباعات نفسيّة نفيسة، ترجمتها التجربة الشعرية.

اختصرت قصيدة (صوت برائحة الطين) معاني انطباعية على جملة القصائد، حيث بيئة القصيدة ومعجميتها بيئة قريبة لتاريخ نشأة الشاعر، كأنما أراد الشاعر إبراز الجانب الذاتي ليقول: إن كتلة الديوان هي عواطف وأحاسيس، اعترت الشاعر في خضم غمار حياته لكي يفصح عما يدور بخلده!

هذا الصوت الطيني بدلالة معجميته الموحية بالغربة النفسية، يكشف عن شاعرِ مشاعرَ، وشاعرِ همٍّ، وشاعرِ همةٍ.

دفتّا الديوان (عنوان أول قصيدة وآخرها):

عند الولوج إلى عناوين القصائد، نلمح تقاربًا بين مضمون أول قصيدة وآخرها، حيث روح الأصالة والعمق والبقاء والاحتواء النفسي، فهو أصل الشيء وأصل الملازمة والتكوين في معاني الأبوة المهيمنة بمضامينها في أول قصيدة وآخر قصيدة، يشدك كيف انتقى الشاعر أول قصيدة وآخرها، لك أن تلتمس

فيهما عتبتين تلتحفين الدعة والأمان والحنين للحنان، وأي حنان؟!

ذلكم هو حنين التذكر للغائبين؛ فالأول غائب، حاضر، راحل، والآخر غائب، حاضر، مُطِلّ، بدأ بفقد وختم بأمل، هكذا يصور المتلقي ويترجم ما يدور في خلد الذات.

القصيدة الأولى كانت قصيدة واضحة، خالية من الرمز اللفظي، مليئة برموز المعنى؛ وفاءً وتضحيةً، قل ما شئت وسيكون الصمت أمام بنائها أبلغ، فالبناء الأبويّ رمز لذلك البدء الطيني، يذكرك بأصولك وجذور منابتك ولَبناتك التي بدأت بقائد لرحلة حياة مبتدئة بقبلته مختتمة بدعائه، وفي استدعاء الأَبوة عند أي نداء يقربك إليه صوت قريب برائحة طينية وماء، امتزجا فصبّا مِسكًا من روح، بل أرواح، تجدك تدرك الصلة الوثيقة بين عنوان الغلاف والعناوين الداخلية؛ فتتقوى لديك دقة اختيار الشاعر في انتقائه، ولعل هذا المثال أبرزها وأقربها.

البداية بداية محصّنة بحصون الاطمئنان من (تأملات في محراب ملامحه) ونهاية شوق وحنين لأَول الحنان، حيث كل مفردات البنوة فيها تدنيك لكيان الأبوة التي لا يُدرَك كنهها إلا بغياب لحظيّ أو أبديّ، صاغ من خلال ذلكم النداء عنواناً وصفيًّا لتلك المراحل الحياتية (وسنينه إذ .. تحدثني)، فكأنما العنوان الثاني تتمة للعنوان الأول، معطوف عليه (تأملات في محراب ملامحه وسنينه إذ .. تحدثني)، بلا فواصل، والقصائد بينهما تاريخ محرر لتلك السنين والروابط الرصينة، فسنينه تُحدّث عن تاريخه وتاريخ الأبوة بملامحها الإيمانية، المشحونة بمحراب الطهر والدعاء، ذلكم المحراب الصادق، وتفاصيل الأبوة التي لا تنتهي!

إيحاء بالجزء من الكل؛ لأن الكل في حق الوالدين لا يدرَك قيمة أو دلالة، فالكل منهما حاضر وإن غاب، وما بين هذين النصين نصوص تنم عن شاعرِ تجربة.

ومع ذلك لا أدري: هل الشاعر تعمد ترتيب قصائده ترتيباً مؤطراً، يفتح الآفاق لرد التساؤلات عليه أم لا؟ من أين للقصائد هذا التسلسل؟ أم أنه أملاها على صفحات ديوانه بنمطية عشوائية؟ ومهما يكن، فللذات الغرس وللمتلقي الغراس، وعذرًا ما عاد المعنى في بطن الشاعر؛ إذ تداعت الأذواق عليه كما تتداعى الأكلة إلى قصعتها.

العنوان التضميني التناصي:

حينما تكون هنالك قضية حساسة حول فكرة معينة، يتألق الحضور التضميني المرمز، فيتخذ الشاعر قناعًا، يعوّل عليه ما يدور في ذهنه بأريحية، مستوحيًا من الرمز معادلًا موضوعيًّا، يلقي عليه أدواته وأفكاره دونما تحفظ، سالماً من عين الرقباء، ولربما توارت الذات بحجة المحاسبة وفرض القيود، معولة عليه، وليس ذلك فحسب، فلربما كان الهرَب إلى الرمز إثراءً للنص، يكثّف من جماله، ويزيد إعمال ذهن المتلقي. والشاعر المبدع يسوّغ للذات الاسترسال، والغوص في فضاء الرمز، بجاذبية بعيدة عن الغموض المفضي للجمود والنفور؛ فما عاد لدى المتلقي وقت ليفكك النص ويؤول إلا ما كان مخففًا من كواهل الغموض والتنطع.

هذا الاحتماء التأريخي، شكلته الظروف المستجدة على ساحة ذات الشاعر التي تتطلب التقنع والرمزية المفضية إلى مساحة أوسع من البوح والانطلاق بلا قيد ولا لوم، مخرجًا نفسه -أي الشاعر- من دائرة المحاسبة والخصوصية والانعزال؛ بسبب انحصار الذات وانصهارها تحت بند من الحماية! تجده في (حديث المتنبي إلى خولة .. وشيء آخر) العنوان المتضمن للشخصيات التأريخية، يوحي بالمضامين، مع انحياز في دلالاتها بما يسقطه على الواقع، فالذات هي المتنبي بشاعريتها الصادقة الهائمة، و(دمشق) هي خولة، لافتة الأنظار، باعثة الأشواق، ثم إن (نجدًا) رمز لتلك الذاكرة، ذاتًا وإحساسًا، يستدل بها على رموز أخرى، ولسنا هنا في تحليل للنص بقدر الربط بين العنوان الأس والعناوين الفرع، ومدى تعالقهما مع النصوص.

هذا النوع التضميني -غالبًا- يجمع فيه الشاعر أو يتحسس من خلاله الناقد أنواعًا عدة من أنواع العناوين، فهو بذلك يُوجَهُ بمحض حذقٍ جماليٍّ ودلاليٍّ، يحوي العنوان/ الرمز، والعنوان/ الاسم، والعنوان/ التضمين، والعنوان/الإنشاء، والعنوان/المرسل، الذي يتخذ من الشخصية التراثية معولًا يتكئ عليها ويوجه إليها خطاباته، ويختم باسمها توقيعاته. فهذا النوع من العناوين ثريّ، يتسم بالرغبة لكشف مفردات النص ومعانيها، وتلقيها بصورة عصف ذهني، يجعل النص متعدد المناحي، لا ينصبّ في قالب روتينيّ ممل، كما كان عليه من قريب عهد.

اتكأ الشاعر في عناوينه على الترميز المباشر، الحيّ، الملفوظ، المدرج تحت العناوين الطويلة، يشعرك هذا الرمز وهذا الطول بنفثات مصدور يلقي على الأقنعة ما يود إيراده بأريحية، فكأنما النص امتداد لذلك الابتداء التضمينيّ، وكأنما جاء به محملًا بتمام مضمونه الذي أراد الشاعر إطلاقه، فصيّره رحب المساحة؛ إذ إن « من مزايا العنوان الطويل للقصيدة: أنه ينتمي بقدر أكبر من العنوان القصير إلى الشاعر، ويشف عن أسلوبه التعبيري الخاص الذي يميزه عن غيره من الشعراء، مثل: أبو فراس الحمداني سيرة ذاتية في مواسم فقدان الذات »[١٣]، وهذا يشي بِسِمَة من سمات الشاعر في اختيار عناوينه. هذا العنوان اتخذ من شخصية أبي فراس قناعًا رمزيًّا، انصهر في قالب الشخصية التأريخية، لدرجة يخيل إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية، وما هي إلا قناع ينطق من خلاله الشاعر، وفيما يبدو أن الرمز هنا داخلي وخارجي.

وهذا العنوان الاسمي يجعل من اسم الشخصية التراثية بناء للفكرة والمضمون مذيلًا بوصف لها، أو حدث يميزها، فيذكي الشاعر تفسير الفكرة وتفريغها بصورة تبدو تلقائية، وقد تكون قريبة لذهن المتلقي، وربما تصبح بعيدة، ومهما يكن فإنها تعد إرهاصًا لتلقي النص، فيكون العنوان حينئذٍ متنًا للنص، والفكرة هامشًا له.

ومنها ما يكون الترميز فيه غير مباشر، كأنّ يتلقاه القارئ بصورة نفسية، ربما لا تكون لذات الشاعر يد عليها، ولكن تفترضها من نافذة نظرية التلقي التي تمنح للرؤى مطلق الحرية في التأويل والتوقع، كعنوان (تهميشات على المعلقات)، فقد اختصر فيها الشاعر انطباع المعلقات السبع الطوال باختصارات شعرية، تصلح أن تتخذ عنواناً للمعلقة الأم...؛ إذِ استحضر الشاعر القرون في سطور، كان للتسلسل التصاعدي اللافت دلالة المضمون الطاغية على الشكل، باعتبار عصر المعلقة أولًا، ثم تاريخ تحرير التهميشات المتفاوتة ثانيًا، فالشاعر بدأ بلغة الانتقام للقيم المهدورة والصراعات، حين بدأ بتهميش على معلقة عمرو بن كلثوم، حتى وصل إلى مرافئ الحب والوصف، ووصل بنا إلى استحلال الأمن النفسي مع معلقة امرئ القيس، بما يتناسب مع معطيات العصر وظروفه المعلقة على الأماني والتخييل؛ هرَبًا من واقعها.

وحول (مخطوطة للمتنبي، لم تُحقَّق بعد) من واجهة العنوان التضمينيّ تنكشف "قراءة تولدت من قراءات نص مخطوطي، ذي وهج تاريخي، مستلهم من تلك الروح التنبؤية، المتنبئية، التأريخية، قادتنا إلى نص عاش شاعرنا أنفاسه وتقلد إحساسه المتقد كرجع صدى أستاذه أبي الطيب"[١٤]، فالعناوين التضمينية أشبه ما تكون بعلامة فارقة للمضمون الرمزي، المعبر عن أقنعة، ألقى الشاعر على ظلالها أحاسيسه، فاستدعت النظم. وفي لجوء الشاعر إلى هذا النوع من العناوين - على سبيل المثال - نجد أنّ «العنوان يحتفظ بأصالة المفردات وتراثياتها؛ ولذلك يظهر شيئًا من صلة الشاعر بشيء من مفردات عالمه الخارجي، المتمثل في علاقته بالمدونة الشعرية القديمة، وتأثره بها»[١٥].

العنوان المرسل :

(إلى آخر أمراء الأندلس ... لا ظل لقامة الشمس!)

عتبة تسبق العنوان اتخذها الشاعر على صورة إهداء موجز: (إلى آخر أمراء الأندلس ... لا ظل لقامة الشمس ...)، ثم جاء بعنوان إنشائي، فاجتمعت فيه دلالات عدة: العنوان/الإنشاء، والعنوان/الاسم، والعنوان/المرسل، والعنوان/الرمز، والعنوان/التضمين. تبرز تلك المعطيات في اقتصاد دلاليّ، يشف عن تعبير ذاتي في مقام جمعي حاضر، معاصر، بصورة إصغاء ذهني، وفضول معرفي، يختزله تركيب (إلى آخر أمراء الأندلس..)، وفراغات...كما هو الحال في عنوان (هذه رسائلي.. إلى أن أعود!) إذ تنقاد المضامين نفسها لدى المتلقي عند أول وهلة تربطه بلفظ المراسلة والرسائل والفراغات ذات القيمة المعنوية المؤثرة، تنقاد فتقود ذهنية المتلقي لفك كنه تلك المفردات والإشارات بصورة يقترب فيها المتلقي من الذات ويندغم فيها، متصورًا أن تلك الرسائل موجهة إليه، وأن المتلقي منفتح عليها بلا أدنى خصوصية، فيزول عنها التعتيم والضبابية والغموض عند قراءة النص قراءة نقدية متمكنة.

العنوان الإنشائي :

من العناوين الإنشائية في ديوان (صوت برائحة الطين): العنوان التعجبي (ما أروع وأسوأ أن تكون شاعرًا!) فقد جمع هذا العنوان لب التعجب والمفارقة المحتملة، فالتعجب يفضي للمفارقة ولا مفارقة، ويكشف هذا العنوان عن نفسية

مهمومة متحيرة، لا متخيرة في كونها شاعرة، وثقل الحمل على كواهل تَلقّيه لما يدور حوله برهافة حس شاعري، والسّر في ذلك يكشفه الدالُّ لفظًا وترميزًا في تكرار أداة التعجب وعلامتها في جملة العنوان، كذلك من ضمنها (لا ظل لقامة الشمس!) فهذا النفي بـ(لا) فيه نوع من الإحباط من الواقع ودعوة إلى عدم التعويل على الماضي، وهذا البدء بالنفي تظهر فيه روح يائسة ومعاتبة، وغالباً الإنشاء يمتزج بالواقعية من خلال أدواته ذات الصوت الآمر الناهي.

العنوان الوصف :

هذا العنوان هو الأعم والأشمل في ديوان الشاعر، فالشاعر بروحه الخيالية المترجمة لواقعه وواقع أمته، ألقى بظلاله الوصّاف على العناوين، فمما يميز الوصف تجلية الغموض عن مفردات النص، بوضع بطاقات وصفية، تختصر على المتلقي - في الغالب - وقتية سبر أغوار النصوص، مع ذلك فقد بدا اليوسف بغير ما يرمى إليه الوصف من إيضاح الدلالة، وذلك بالاعتماد على الصورة الوصفية المتخيلة، الرمزية، التي تترك للقارئ مهمة جمع تلك الصور وتركيبها وإلقائها على النصوص ومحاولة الربط بين الصورة والواقع.

ومما يميز الوصف أن له تشكيلة متجسدة، متخيلة في الذهن، تفصل المتلقي عن النص وتسبح بخياله بعيدًا حتى تتمة قراءته النقدية الواعية، حينها يحط جناحًا فكر المتلقي على صورة ذات إطار، يحد القصائد بحدود جمالية وفنية، والعنوان الوصّاف يقتضي غالبًا المشاركة بين الشاعر والقارئ العمدة في تبادل حواسيّ ملون، ولكي ندرك ذلك نتأمل تلك العناوين؛ لتكون الصورة لدينا أكثر وعيًا وواقعيةً وإقناعًا لما سيفضي إليه العنوان/الوصف في ديوان (صوت برائحة الطين)، كعناوينه (تأملات في محراب ملامحه)، و(هذا الصوت مبحوحًا.. وهذه أصداؤه)، و(صهيل أنت على شفة الخلود)، و(البحث عن منفى أو حتى عن وطن)، وأخيرًا (وسنينه إذ .. تحدثني)، كل تلك العناوين تترجم حالة وصفية لذات الشاعر، ومع ذلك فإن جميع ما تقدم عن هذا العنوان/الوصفي لا يتعدى كونه لمحة عمومية لاستخدام لغة الوصف من جهة ومفردات المعاصرة من جهة أخرى، "يكشف عن قرب الشاعر من واقعه، والتفاته إليه التفاتة إيجابية، تعكس فعل القرب والوجود للشاعر"(١٦)، بلغة وصافة جذابة، والغوص

في دلالاته والإسهاب في مقاصده لا تستوعبة هذه الدراسة الموجزة.

إذن، فقد كانت عتبة العنوان في ديوان (صوت برائحة الطين) تكثيفاً للنص، متعالقةً به دلاليًّا، بوصفها دالًّا لمدلول، ومتنًا لهامش، معبرةً عن "مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص؛ لتحدده وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود للقراءة"(١٧)، وقد أسهمت فيما يمكن أن نسميه ربطاً لقصائد الديوان ببعضها، وإيجاد ثيمة تنتظم الديوان هي (الصوت).

الحواشي:

() اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة: دراسة تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، حافظ إسماعيلي علوي، ط١ (بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠٠٩م)، ص١٠٠.

(٢) مقدمة ابن خلدون، د.ط (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، د.ت)، ص٤١٧.

(٣) ينظر: قراءة في ديوان الشعر السعودي المعاصر، يوسف نوفل، ط١ (الرياض: نادي الرياض الأدبي، ١٤٠٤هـ)، ص١٥٩.

(٤) العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص١٥.

(٥) ينظر: مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي، عبدالله بن سليم الرشيد، ط١ (بريدة: نادي القصيم الأدبي، ١٤٢٩هـ)، ص٧-٩.

(٦) يُنظر: في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٤م)، ص١٠٨.

(٧) التضمين: «أن تجعل من ضمن الشعر شيئًا من شعر غيرك، ولو بعض مصراع، فإن كان مشهورًا، فشهرته تغني عن التنبيه عليه، وإن لم يك مشهورًا، فلينبه عليه خوفًا أن يظن به السرقة». عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، بهاء الدين السبكي، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١ (بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م)، م٢/ج٤/٤٢٣.

(٨) مصطلح المعادل الموضوعي (Objective correlative) يعود إلى نظرية النقد الجديد وعلى وجه التحديد إلى: توماس ستيرنز إليوت (١٩٢٠م)، ويقصد به: أن الشاعر يجد في تاريخه رمزًا وقناعًا يُعادل مشاعره فيصوغه بأريحية.

(٩) قصيدة القناع: خرجت من قصيدة الاستدعاء على اعتبار أن الاستدعاء كل والقناع جزء، يحمل له من الولاء، ولكن يبقى «محملًا بخصائص مغايرة ومتطورة عليه، واتسم عنه بخصائصه الفنية». ينظر: الشخصية التراثية في الخطاب الشعري المعاصر، ص١٤.

(١٠) خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم (دراسة)، عبدالرحمن طنكول، فاس، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد (٩)، ١٩٨٧م، ص١٣٥.

(١١) مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي، ص٤٣.

(١٢) ذاكرة الشعر وتذكر الشاعر: التجربة الشعرية لعبدالله بن سليم الرشيد، د.محمد بن سعد الدكان، ط١ (بيروت: دار الانتشار العربي، أبها: نادي أبها الأدبي، ٢٠١٣م) ص١٤.

(١٣) إغواء العتبة.. عنوان القصيدة وأسئلة النقد، د.سامي بن عبدالعزيز العجلان، ط١ (بيروت: دار الانتشار العربي، ٢٠١٥م)، ص٣٩٤-٣٩٥، (بتصرف).

(١٤) الرمز.. انفتاح النص وانغلاقه، وقفات تحليلية مع نص: مخطوطة المتنبي لم تحقق بعد، للشاعر سعود اليوسف (مقال)، سارة الدريهم، ملحق صحيفة الجزيرة (الثقافية)، العدد (٤٨٣)، ٢٠١٥م، ص٢١.

(١٥) ذاكرة الشعر وتذكر الشاعر، التجربة الشعرية لعبدالله بن سليم الرشيد، ص١٨ (بتصرف يسير).

(١٦) السابق، ص١٣.

(١٧) شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق (مقال)، الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، المجلد (٢٨)، العدد (١)، ١٩٩٩م، ص٤٥٦.

الروائي والأنطولوجي
في (مدائن الأرجوان) للروائي نبيل سليمان

إبراهيم الحجري - المغرب

توطئة:

يسعى الروائي العربي الآن وهنا، أن يتعايش مع اللحظة التاريخية؛ متفاعلاً مع السياق الذي يدخله العالم العربي. ولأنه بشر؛ لا يستطيع الانسلاخ عن الوضع الذي يؤطر مجتمعه باعتباره فرداً من المجموعة البشرية التي ينتمي إليها، فهو بالأحرى يكون مفرط الحساسية تجاه الأسئلة التي تقضّ مضجع الإنسان في الزمان والمكان المحايثين. وبالنظر إلى حجم التحولات التي أفرزها الربيع العربي؛ بوروده الشائكة المطلية بالدماء-على الإنسان والعالم معاً- فقد تزعزعت القيم وتمثيلاتها، وانعكس هذا السلوك والنزوع البشريين، فطرحت بحدة جدوى الكتابة أمام هدير الدماء وصداع الحناجر بأغاني النصر والحرية. والإمكانيات التي تخبئها مواهب الروائيين ليس على تصوير المرحلة والمنعطفات التاريخية الحاسمة التي تجتازها المجتمعات العربية، بل كذلك في تمثل الخرائط المستقبلية التي ترسمها هاته التحولات، وتخيل السيناريوهات المحتملة لأجيال ما بعد الربيع في ظل عولمة عاصفة، تجتاز العالم بلا هوادة.

عُرف الروائيّ نبيل سليمان بغزارة إنتاجه، ليس على مستوى التأليف، بل أيضا على مستوى السيولة السردية، حيث يستطيع، بمهارة كبرى، توسيع عوالم محكيه، وإقحام فواعل جديدة، وتشبيك الأحداث المتعلقة بها، كلما تقدم في السرد. فالانتقال من فضاء إلى فضاء، يتطلب استنبات شخصيات جديدة، لها خصوصياتها الثقافية والاجتماعية

والسياسية والنفسية، وبمقتضاه، يتم تعديل اللمسات على الديكور الروائي، وتغيير البنيات السردية التي ستنعكس لا محالة على كل مكونات العوالم الروائي.

وبناء على ذلك، تصبح حكاية النص لديه متعددة، بدل أن تكون موحدة، وتتوالد الشخوص تبعاً لذلك، لتشكل مجموعة بشرية متخيلة، لها همومها ومطامحها المشتركة والفردية، وكلما تعدد مجتمع النص، وتداخلت الأحداث وتصارعت الإيديولوجيات وتكاثفت بؤر التوتر والصراع؛ صعب الإمساك بخيوط المحكي الروائي، وضبط إيقاعه النصي، وهذه مهارة قلما تتحقق لكثير من الروائيين المعاصرين؛ لذلك أصبحنا نصادف ظاهرة تقزيم العوالم في النصوص الروائية العربية الحديثة، تحت ذريعة الالتزام بطبيعة العصر الذي يقتضي السرعة في كل شيء، وبالتالي فالقارئ لا يملك الكثير من الوقت لإهداره في قراءة نص روائي يهتم بالتفاصيل الدقيقة وتوصيف المشاعر الخاصة بالشخوص، وسمات العوالم والأمكنة، بدل حصر السرد في جرد الحالات والتحولات التي تطول هاته العوالم التخييلية بما يضع الإصبع على أسئلة التوتر في هذا المحكي. وقد وجد الروائيون المعاصرون في ما يسمى بـ(النوفيلا) أو (الحكي القصير) الغطاء النظري والتصوري الذي يبرر عجزهم وامتعاضهم من كتابة روايات ضخمة، تكون بمثابة ملاحم. والحاصل أن الأمر يتعلق بمهارة كبيرة في البناء والتشييد والتحكم في دواليب النص، وضبط إيقاعه وتحولاته وانزياحاته حسب الفصول، بحيث ينسجم حجم السيولة السردية مع الأسئلة المتنية للرواية، ويأخذ القالب اللازم له.

ويتميز الروائي نبيل سليمان بانخراطه الكلي في المجتمع، من خلال إسهامه في الدفاع عن الحريات العامة والنضال المستميت ضد أشكال العسف والعنف والتطرف التي تطول القيم والإنسان والكون، ولهذا فليس من الغريب أن يتمظهر أثر هذا الانشغال بالهم المجتمعي في كتاباته وأعماله السردية ومنها الرواية. ولعل ما تعرفه سوريا من أحداث أليمة عقب الربيع العربي؛ سوغ لنبيل سليمان مثلما سوغ لكثير من الكتاب اتخاذ الحرب والصراع والأزمات وصور الرعب اليومي مادة دسمة للحكي. وإن كان سليمان في سرد متخيل الحرب الطائفية عبر هاته الرواية، لا يصور أحداثاً حالية تقع الآن وهنا، بل يجعل منها منطلقاً لاستعادة أحداث ماضية، شبيهة، وكأنه يقيم حفريات في ذاكرة الأشخاص والأماكن عن النطع السوداء في التاريخ التي أدت إلى حصول الكارثة المجتمعية على مستوى العالم العربي ككل وسوريا خصوصاً، ساعياً إلى إقامة علاقات وموازنات بين الماضي القريب والحاضر، ما دام التاريخ

حلقات متواصلة من التداخل والصراع المتلاحقين بين قوى مجتمعية وقوى قهرية، تفرضها السلط المتعددة.

١-لذة الحكي وانتصار الخطاب:

يشابه (رولان بارت) لذة السرد بلذة (الإيروتيكا)، بما هي انحراف وتماه مع اللغة والعالم التي تحيل عليه. وفي رواية نبيل سليمان هاته، تصبح للحرب ومنغصاتها وعذاباتها وآلامها الموصوفة والمستعادة لذاذة المعتاد على الكي بالنار، الألم الذي يتحول إلى لذة، والفوبيا التي تتحول بفعل انتظار الأسوأ إلى جحيم من العذاب اللذيذ (لا تحصل اللذة دوماً بشيء يروق للذات، أي: بشيء يخلق رضا). إن اللذة هنا في نص (مدائن الأرجوان) تشتغل بشكل معكوس، مراهنة على البعد الأنثروبولوجي والنفسي لحالة مصادرة الحق في السلم والأمن الاجتماعيين من خلال تذويت هذا الإحساس بالألم. فالكتابة هنا بصيغة الحكي تصير معادلاً ذاتيًّا لمقاومة الموت المتربص كل حين، ذلك أن انتظار الموت أصعب من الموت نفسه، وهذا هو الانفعال القوي الذي تسعى الرواية بألم لذيذ إلى تشخيصه، من خلال البرامج السردية التي اختطتها لشخوصها، سواء منها المحورية أو العرضية، ويتمظهر ذلك من خلال حوارات الشخصيات وانفعالاتها وردود أفعالها، والقلق المستدام الذي يحاصرها يوميًّا أمام ضغط الانفجارات وصوت الرصاص وصدى الاختطافات والاغتيالات في أرض أضحت أشبه ما تكون بالجحيم.

ما عاد المدن أماكن يطفو فيها الأرجوان إلا على سبيل الاستعارة، ذاك أن الأرجوان الوحيد الذي تفيض به الساحات والشوارع العامة كما تصوره الرواية هو الدم البشري الذي يندلق، فاضحاً البشاعة الآدمية في عصر تتبجح فيه السياسات العالمية بالعولمة وقيمها المتناقضة. يقول الراوي: "فكر واصف بأن المدينة قد هانت على هؤلاء جميعاً، ولعلهم لم يحبوها يوماً. لعلها لم تكن يوماً لواحدهم غير لقمة يزدردها، أو فرجاً يوغل فيه، أو رصيداً، أو دماً يشخب من رأس هذا الشاب الذي لن يقدر واصف على أن ينساه"[١]. وقد كانت فسحة الخطاب الساخر داخل المتن هي المدخل الأهم للروائي، كي يتجنب فظاعة الألم المحايث لفعل الكتابة، وتنطلق مقولات السخرية منذ الوضعية البدئية للنص، مكسراً بذلك، حالة الاستقرار النسبية التي يعيشها العامل- الذات (واصف عمران) في مفتتح النص الروائي: «في الشرفة لبث واصف عمران يتفرج بحياد على باص الحضانة وهو يبتعد بثريا: أليست ابنتك أيها الوغد؟»[٢]، وتنتهي الرواية في الوضعية النهائية بالحجم نفسه من المرارة والإحباط: «وفجأة دوى انفجار

هائل، وتطايرت في السماء وفي الأنحاء كافة أشلاء سيارات وبشر وشجر وحجر، واندلقت خواب كثيرة من الأرجوان على الأسفلت» [٣] . إن الرواية بهذا التوصيف القلق والساخر والمفارق في آن واحد، يحمل بين طياته نوعاً من الغيرة على قيم الإنسان وعلى ما يعتري الوطن العربي من تمزق وتلاش في ظل الهيمنة العولمية والنظام الدولي الجديد الذي يصدر الأزمات إلى البلدان الصغيرة والثقافات العريقة؛ بهدف امتصاصها والتضييق عليها وإدخالها طي النسيان.

والواضح من خلال تتبع متواليات الحكي الروائي أن الفكرة تغلب على الخطاب، فما كان يشغل مصمم العالم الروائي هو توصيف البشاعة، بكل ألوان المرارة، فلم يكن المهم بالنسبة للروائي، هوتجويد بلاغة السرد والإعلاء من بريق اللغة والأسلوب والاشتغال على تشكل الخطاب في الرواية - وإن كنا لا نعدم هذا في روايات أخرى للكاتب نفسه - بل كان الأساسي في عملية الحكي هو إسماع صوت الذات الناكصة، وإبلاغ رسالة معينة إلى المتلقي، بل وإقحامه أيضاً في حجم المأساة، وهنا تكمن لذة الألم المضاعف: الإحساس به ثم نقله إلى العالم من حولنا.

ترصد الرواية عالماً ضاجًّا من الأحداث والمتاليات السردية والبرامج المتقاطعة التي تكاد لا تنتهي؛ لأن الشخصيات مرهونة بما سيحدث من وقائع لا يعلمها حتى الروائي نفسه؛ لأنها تقع بشكل مفاجئ مثل الصاعقة. لذلك تكاد الفواعل النصية تكون بلا أفق ولا رؤية ولا برامج واضحة تحدد مسارها اليومي وأهدافها في الحياة. وهذا ينسجم مع طبيعة أهداف الروائي (باث الخطاب) الذي يسعى إلى تبئير خطاب المأساة التي تؤدي إليها الحروب الأهلية خاصة، والصراعات الطائفية، سواء كانت بين فصائل تحمل إيديولوجيات متناقضة أو كانت بين السلطة القائمة والأصولية الثائرة التي تسعى إلى تغيير الأنظمة، فالبيئة التي تسودها الأصولية والأيديولوجيات العسكرية هي الخصبة لإنتاج المتطرفين والتطرف الذي يمكن تصديره إلى أماكن أخرى بعد أن تحترق به تلك البيئات [٤] . حيث تنتقد الرواية، عبر تشخيص الأحاسيس والانفعالات التي تصدر عن الشخوص المعايشة للأزمة، وعبر توصيف الدمار السيكولوجي والسوسيولوجي والاقتصادي الذي تخلفه الصراعات المسلحة في غير ما اعتبار لحق الإنسان في الطمأنينة والسلم والاستقرار، كاشفاً بذلك أنانية السياسيين ورغبتهم في الوصول إلى الكراسي المفضية إلى السلطة، ولو على حساب كرامة الإنسان ودمائه ومشاعره. ومهما كانت الفائدة من استلهام المعطيات السيكولوجية في تصوير حياة الشخصية الروائية، فإنها لا يمكن أن تعوض

الوصف الدقيق لواقع التجربة والمعاناة الإنسانية لدينا التي من خلالها ينقل لنا انفعالات الشخصية والدوافع الداخلية التي تغذيها [٥]، وكأن لسان حال النص يقول: إن كانت هناك قوة في العالم لها حق في أن تسود بهمجية وتقهر الناس؛ فإن النتيجة لن تكون غير الدمار والصراع اللامتناهي- القاهر والمقهور- حتى داخل المجتمع الواحد، ذاك ما يسمى بالصراع الطبقي، التدمير المطلق للبشرية، وقد يصل التدمير في النهاية إلى تعقيد يصعب التنبؤ به[٦]، وهذا ما تكهن بحدوثه المفكر المستقبلي المهدي المنجرة قبل عقود بقوله: «الإهانة لا يمكن أن يقبلها شعب لفترة طويلة، والدفاع عن الكرامة لا يمكن إلا أن يثير ردود فعل قد تكون عنيفة في طبيعتها؛ لذلك ستندلع انتفاضات جديدة في كل الوطن العربي الإسلامي، مخلفة ثمناً اجتماعيًّا وإنسانيًّا كبيراً» [٧].

٢-المفارقة وتشظي مادة السرد:

سبقت الإشارة إلى أن خطاب السخرية يحضر بقوة في هاته الرواية، سواء من خلال المحاكاة الساخرة للواقع، وتوصيفه بشكل بليغ، أو من خلال إيراد الشيء ونقيضه، أو من خلال هيمنة لغة الانحياز وتفتيت المقولات وتشظي الخطاب المشيد للعالم الروائي الذي يتمظهر في حالة فوضى عارمة، تعكس حالة الفوضى التي يبدو عليها الواقع العياني الشاهد على الحرب. ولعل أول سمة من سمات تفتيت الخطاب المؤسس لحكاية النص هي تشتت المعنى الروائي؛ وتفصيل السرد عبر حوالي تسعة عشر فصلاً كلها تحمل عناوين مستقلة وغريبة البناء، تقوم على أساس جمل أو عبارات طويلة وكأنها خطابات موازية، مستقلة بذاتها، علماً بأن الرواية كلها تدور حول عالم واحد، تؤطره الوقائع نفسها والحقبة الزمنية ذاتها والأفق الفضائي نفسه. لكن هذا التفتيت المنفر عمل مقصود لذاته، نكاية في انسجام لا يتوفر إلا على مستوى الورق والخطابات السياسية الجوفاء، ونكاية في وحدة لا قوام لها إلا في خيال واهم. وهذا التفتيت له أيضاً وظيفة أساسية على مستوى التأثير على المروي له الضمني، فكلما كانت الحكاية مفككة وبينها فجوات وتتخللها محطات توقف تعسفية، كان الخطاب قاهراً واللذة المعتادة متلاشية، وتزداد وطأة عذاب القراءة التي لا تنفصل أبداً عن لحظة عذاب الكتابة. إن التجزيئية والانتثار هنا ناجمان عن رغبة من الباث في تحويل المدرك بصريًّا (الواعي به) إلى وصف مدرك من خلال تلاشي اللغة والسرد والخطاب على مستوى الكتابة[٨].

يوازي هذا التفتيت على مستوى صيغة الخطاب، وعلى مستوى أسلوب الحكي في النص، التّشظي على مستوى تكوين الشخصية الروائية، وبنيات تحولها من منعطف نفسي إلى آخر، وطبيعة رؤيتها إلى العالم من خلال تلفظها، ومن خلال علاقاتها ببعضها، وردود أفعالها تجاه الأحداث التي تقع يوميًّا، دون أن ننسى المسارات التصويرية التي يسبغها عليها الروائي. كل هذا لا يمكن تفسيره إلا بربطه بالسياق الظرفي الذي تعيشها سوريا الآن عقب أحداث الربيع العربي. وبربطها بمنظور الراوي، ونفسية الروائي مهندس هذا العالم بتفاصيله التي تبعث على لذة الملل قصديًّا، وبتناقضاته المؤسسة لخطاب المفارقة. ولا ننسى هنا أن الشخصيات الواردة بكثرة في النص، سواء منها العرضية أو المحورية، لا تعدو كونها مجرد مرايا لشخصية الراوي الذي لا تنفصل رؤاه عن رؤى المصمم الفعلي للمحكي الروائي، خاصة في المفاصل السردية التي يحكي فيها الراوي بضمير المتكلم.

إن خطاب السير- ذاتي في الرواية له ما يبرره في سياق مرجعي إنكاسي، وفي سياق التحولات المتسارعة التي عصفت بالعالم العربي، ومنه سوريا التي طالت فيها حُمى الربيع العربيّ. يسرد الراوي محكيه الروائي، وكأنه يخطب في العالم، معلناً فشل الجهود النضالية والثورية والفكرية التي ضاعت سدى أمام هيمنة الرغبة في السلطة، وتمادي الأصولية، كل هذا أدى إلى صراع مرير جر أحلام جيل بكامله إلى محرقة التاريخ؛ لذلك فالراوي يحكي بحرارة عن واقع عاشه، واقع يجري في دمه، ويستحيل عليه أن يكون كائناً ورقيًّا فيه، فهو جزء منه، ينفعل به ويتفاعل معه، ويستشعر نبضه، ويظل صراخ أهله وذويه في أذنيه، والغصة في حلقه حيثما حل وارتحل. إن حقيقة ما يجري في سوريا الآن، في الواقع، تغلب على المتخيل الروائي الذي يحكي عن سوريا الأمس القريب، وكأن الأخير يمهد لما بعد، فيستحيل فصل الماضي عن الحاضر والمستقبل؛ لأن التاريخ حلقة متسلسلة، بعضها يؤدي إلى بعض. وكان الكاتب بروايته هاته، يبرر ما يحدث في البلد الآن، ويكون شاهداً على تشكل المأساة.

٣- أنطولوجيا المحكي وأزمة العامل - الذات:

يُعَدّ البعد الأنطولوجيّ نسقاً من المفاهيم الكلية في الوجود، متصورة بمساعدة حدس فوق الحواس وفوق العقل[٩]، وهذا هو غاية كل عمل روائي متخيل. يستعيد الروائي وعيه من خلال السباحة في عالم الذاكرة وتقليب أرشيفاتها المستبعدة، بحثاً عن سر التعثرات في القيم، والإبدالات الثقافية التي أدت إلى النكسة، أو ما يمكن تسميته بانجهاض الحلم الذي ناضل جيل بأكمله من أجل أن يتحقق. هكذا يتم

تصوير فشل الطبقة المثقفة الوسطى في خلق تغيير اقتصادي واجتماعي وسياسي، وفق ما كان قد تواضع عليه مفكرو المرحلة، مرحلة ما بعد الاستعمار.

ومع أن الرواية تفتح سجلات تاريخ الثمانينيات من القرن الماضي ولا تشير إلى الحاضر إلا على سبيل التلميح، فإن الأحداث والوقائع المسرودة تدل على أن بداية الصراع كانت معلنة منذ زمان، غير أن فتنتها كانت نائمة، وكانت العاصفة تتشكل في الخفاء. فما أشبه ما حدث في الأمس بما يقع اليوم، يقول الراوي في (مدائن الأرجوان) واصفاً الوضع في المدن السورية: «كان بوسعه أن يقسم بأغلظ الأيمان على أن الحبل الممتد منذ ليلة البارحة لا يزال يمتد ويشتد: أبو تمام ينام هنا، هو على صوفا والأستاذ فواز على صوفا، حكمت شفق بعد ما هدأ الرصاص، لماذا؟ لأن الدوريات تنشط وتزداد تدقيقاً وتنبهاً وشراسة بعد مظاهرة صغيرة، فكيف بها بعد انفجار، حتى لو لم تعقبه رصاصة؟»[١٠].

بات المحكي الروائي يذهب ويجيء في التاريخ السوري الحديث، من خلال المعطيات المهمشة التي تدور رحاها في القاع الاجتماعي. يسرد الراوي وأنامله موصولة بفكره المشتت الذي تعصف به الأحداث المتلاحقة والدماء التي تسيل في الشوارع والفضاءات السورية (الأرجوان)، ذلك أن الأسلوب الذي يحكي به الروائي قد يكون هو الجانب المظلم المقترن بأسرار الدم والغرائز، العمق الشديد وكثافة الصورة، ولغة الوجدان حيث تتكلم اختبارات الجسد والرغبات، فكما أن الكاتب لا يختار لغته، فهو أيضاً لا يختار أسلوبه الذي يكون معرضاً لحالة المزاج، فهو غضب داخلي وعاصفة أو انقباض، هو بطء أو سرعة، يأتيه من تفاعل حميم مع نفسه، يكاد لا يعرف عنه شيء[١١]. إن السرد هنا يرهن التاريخ، ويدعو إلى مساءلته من أجل فهم الذي يحصل في غفلة منا.

وهكذا، فاستعادة تاريخ من لا تاريخ لهم، وإرجاع تفصيل الأزمنة المتداخلة إلى الحاضر عن طريق التخييل، تطرح بإلحاح رمزية المتخيل التاريخي وجدواه في الإجابة عن الأسئلة الملحة والعالقة، بقدر ما تطرح إشكالية الذات المأزومة، ومأزق الأنا - الراوي الذي يحكي بقصد إعادة توازن مشلول، بعد ما عصفت بسفينته أمواج هوجاء ما كانت له على بال، ما دام أنه ينتمي إلى مجموعة بشرية، يحدق بها الموت من كل جهة، وما عادت في عالم مشتعل، تستشعر الطمأنينة التي نادت بها الأديان والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان. إن التجربة المستعادة هي موت للكبرياء،

وحياة جديدة في عالم التواضع humilité (١٢)، يقول الراوي: «وخيل إلي أن عراكاً نشب هناك، فاستدرت، وإذا بالغرفة قد خلت، فجررت قدمي إلى الممر الذي كان يضيق بذعر الطالبات. بعد خطوات توقفت وقد عاد الصوت المشؤوم يتفجر بقتيل على الأقل، وربما لا يمكن عده من الجرحى، في مدخل المدينة من جهة جبلة مرة، ومرة على الكورنيش، ومرة في رأسي الذي تركني لبلاهتي، وصدق أن الأستاذ واصف عمران بين الضحايا»(١٣).

تفصح الرواية، بصورة جلية، وضوء كاشف، عن مصير الحلم العربي بغد مشرق، ذاك الحلم الذي تربى منذ خروج الاستعمار؛ وبداية تشكل طبقة وسطى تراهن على الوحدة العربية للم شتات الفرقة، وطرد المستوطن الصهيوني، وبناء مجتمعات تقوم على التعددية والحرية، والديمقراطية، قبل أن ينجلي الليل على صبح كفيف، سرعان ما أعلن تبخر كل هاته الرهانات. ولأنه ليس من اختصاص الروائي تصوير ما حدث ويحدث؛ فإن الغاية كانت هنا هي استتباع أثر السؤال عن كيفية وأسباب حدوث ما يحدث في سوريا وكثير من بلدان العالم العربي.

الحواشي:

(١) مدائن الأرجوان، نبيل سليمان، كتاب دبي، العدد (٧٨)، مارس ٢٠١٣م، ص٢٧.

(٢) السابق، ص٩.

(٣) نفسه، ص٣٥٧.

(٤) joseph stiglitz، globalization and its discontents، london، penguin، 2003.

وانظر أيضاً: الهوية والعنف. وهم المصير الحتمي، أمارتيا صن، ترجمة سحر توفيق، عالم المعرفة، الكويت، ع(٣٥٢)، يونيو ٢٠٠٨م، ص٨٢.

(٥) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ط١ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م)، ص٣٠٠.

(٦) النظم العربية والديمقراطية، محمد زنيبر، ط١، كتاب الوحدة (الرباط: منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، المعارف الجديدة، ١٩٨٦م)، ص٢٩١.

(٧) الإهانة في عهد الميغا إمبريالية، المهدي المنجرة، ط٢ (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٤م)، ص١٠٠.

(٨) وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، ط١ (بيروت، الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩م)، ص٢٢.

(٩) arab encyclopédia; anthologie;

http://www.arab ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display___term&id=1256&m=1

(١٠) مدائن الأرجوان، ص٢٨٩.

(١١) أسئلة الكتابة، موريس بلانشو، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، ونعيمة بنعبد العالي، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٤م)، ص٤٠.

(١٢) الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، رينيه جيرار، ترجمة رضوان ظاظا، ط١ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨م)، ص٦٣.

(١٣) مدائن الأرجوان، ص٢٩.

آفاق التوقع ومسارات التحول

قراءة بنيوية تكوينية في رواية (فخاخ الرائحة) ليوسف المحيميد

د. عوض بن إبراهيم العنزي . السعودية

الرواية همٌّ مشترك بين الكاتب ومجتمعه، والحياة ومستقبلها، والتاريخ القائم في صفحات الذاكرة الإنسانية التي تفتح عينيها على الحياة دون وعي بما حولها، ثم يتحول الوعي إلى إدراك بسيط لا يتحرك خارج الرغبة الآنية التي توقدها حاجات الإنسان للحياة اللطيفة.

وبينما يتجول الإنسان في ردهات الحياة، يرى ويسجل ويلتقط أحزانه، مدفوعًا بطفولته التي ترغب في معرفة الغامض والمستور، تتقشع أمامه السبل عن أنياب، تنهش ضميره وروحه ومبادئه الراغبة بالنسيم العليل.

في رواية (فخاخ الرائحة) رائحة الهامش الإنساني البسيط، بكل ما يحتويه من أرقام، وعبارات، وإحالات إلى المصدر الأول للإنسان المناضل تحت راية العفوية، محاولاً إيجاد حياة كريمة تحت شجرة شحيحة الظلال.

وتنتشر في (فخاخ الرائحة) رائحة الصراع الذي يقف في كل الطرقات التي

يسلكها الأبطال المأزومين الثلاثة (طراد، توفيق، ناصر)، صراع يفجّر في جنبات السؤال الذي بدأت منه الرائحة (إلى أين؟) طبيعة المكان المدني، ومدنية المادة البعيدة عن فسحة الصحراء، وظلال الغابات، وبياض الأنهار، ونقاء الحب.

هذا الصراع يتشكل منذ أن يسقط البطل الإشكالي في فخ الرائحة التي تكون حدًّا (بين الجِدِّ واللعب)، حدًّا فاصلاً بين التوقع والواقع، بين المرح والتعب.

ثم إنّ قوافل التوقّع التي تهادت كقوافل الصحراء، قادت الأبطال الثلاثة عبر حواسهم الإنسانية الفطرية إلى اتباع الرائحة التي كانت نقطة التحوّل إلى حياة أخرى، تفقد الهوية الحقيقية التي فتحوا أعينهم عليها.

يجتمع في (فخاخ الرائحة) طموح الإنسان البسيط في الإحساس بالانتماء، والاحترام، والأمان:

- فالانتماء، (هوية) يفتقدها (ناصر) الذي خُلِقَ من شهوة نارية، مجنونة، في لحظة إنسانية تبحث عن الحب داخل شارع مظلم، وضربت صفحاً عن الحدود الفاصلة بين القبيلة واللاقبيلة في سبيل الحصول على (إنسان) يبلغ من القلب مبلغ الطفل من الرحم.

- والاحترام (كيان) يتداعى عندما تصبُّ المدينة على (طراد) ماءها الغاضب، فتجرفه إلى بوابات القصور، أو مواقف الوزارة، أو مرافئ الخدمة، لتلقيه بعدها إلى الشارع، الموطن الذي يحتضن المطرودين من نسيج المدينة، أو تصنع منه قيمة منحطّة، تجلس مع الأحذية عند بوابات المجالس ذات الأضواء والمندل الرّطب.

- والأمان (غاية) يسحقها الجوع المتوقّد في عقل (توفيق) الذي احتالت عليه الرائحة، وصنعت منه سلعة، يستفيد منها تجار الرقيق في القصور هامشاً ربحيًّا، يتحول إلى عقارات وثروات طائلة. ولا تقف الرائحة عند هذا الحد، بل تتجاوزه إلى تغيير الفطرة قسراً؛ كي تكون القصور خلواً من تعدد الفاعلين.

إنّ أبطال (فخاخ الرائحة) تجمعهم فطرتهم (الانتماء، والاحترام، والأمان) في طبقة اجتماعية، تنطلق أحلامها في الحياة إلى الإحساس بالانتماء، والاحترام، والأمان.

والطبقة الاجتماعية التي تعالج الرواية أحلامها طبقة إنسانية، تتمثل فيها قيم الصحراء الصامتة المهيبة، التي تتراقص فيها الحياة حرّة دون قيود، والغابات التي تنام تحتها ظلال النعيم، والطفولة التي تكتشف أنّ أبويها نارٌ أنجبت حياةً محترقة الجذور.

إنّ هذه الرواية، تكشف الأزمة التي تقع عندما تقف الفطرة في مواجهة المدينة، عندما تتحول أحلام البسطاء بالاحترام والأمان والانتماء إلى أزمة تأخذهم في ظلماتها الثلاث (السلطة، والمال، والشهوة).

(طراد) الصبي الطائش الأعزل إلا من قيم الصحراء المملوءة فطرة إنسانية، يدلف إلى المدينة، فيتحول من الحرية إلى القيود، ومن الكرامة إلى الإهانة، ومن الإحسان إلى الذئاب إلى اللهث كالكلاب خلف الإهانات، ولم تغنه الأعمال التي تقلّب فيها من عامل يومية إلى فرّاش، من جندي حارس في بنك، ثم حارس بوابة قصر، إلى مراسل في وزارة[1].

وتظهر أزمة الاحترام في بنى متعددة من قصة (طراد):

- ربما صرختَ في وجهي: اغرب من هنا أيها الشّحّاذ!![2].

- وحين يشير نحوي مدير الشؤون المالية بيده، بطريقته المتعالية، أنصرف فورًا!! كنتُ أكره تعاليه وغطرسته، ولا أعرف لم يعاملني هكذا. رغم ذلك، كنتُ أتحامل على نفسي، وأكظم غيظي وغضبي لأبقى في وظيفتي تلك[3].

- هكذا وبدون مقدمات أو أسباب وجدتني مرميًا في الخارج، لا شيء أحمله غير حقيبة ملابسي[4].

- يا ثور!! فأدار وجهاً شرساً وعزيزاً، كان قد نسيه في البراري والفياض

والأودية، كان قد رماه خلفه في الخباري وتحت أشجار العواشز الهائشة كرؤوس جن، أدار وجهاً هائجاً وقال له إنه ليس ثورًا، بل هو ابن قبيلة، وإن القدر وضعه هنا أمامه، وإن كان ثوراً فهو بسبب عمله هنا معه(٥).

- وهل لك حقوق في هذه المدينة، ثم مَنْ سيضمن حقوقك(٦).

- أنا لا أبحث عن الجنة، ولا عن فردوس، أو نعيم، أريد فقط مكاناً يحترمني، لا يذلني ولا يعاملني كالكلاب، هربتُ من ديرتي بسبب القبيلة، ومن القصر، ومن المواقف، ومن الوزارة، وأخيراً أحاول أن أهرب من الجحيم(٧).

هذه المقتطفات، توضح الأزمة التي يعيشها (طراد) داخل المدينة التي دخلها صبيًّا طائشاً، أعزل من كل شيء، وهذه الأزمة التي يتعرض لها (طراد)؛ كانت بسبب كونه أعزل، لا ينتمي لهذه المدينة، فهو أمر طارئ عليها، جاء إليها من الصحراء، فتاه في دهاليزها، ولم يجد مكاناً يحترم إنسانيته، أو يراعي قرابة الدم، أو رابطة التراب.

هذا الافتقاد للاحترام؛ ينبئ بأنّه لا يمكن الالتقاء بين قيم الصحراء، ومطالب المدنية التي تنبت في القصور المسوّرة بالبسطاء من أمثال طراد.

أما (توفيق العبد) النادب زمنه، وقدره الذي طوّح به من السودان حتى ركب البحر لأيام، لا يعلم هذا التوفيق أنه ضلَّ، وما زال ممعناً في ضلاله، ما دام في مواجهة المدينة، وها هو يستسلم لها، ولا يعود إلى النيل الأبيض؛ لأنه ضال، اجتالته المدينة، وأمعنت عوامل التعرية فنحتت رجولته، وألقتها في زبالة تقع خارج القصر ذي الخمسة طوابق.

كان توفيق العبد:

- صامتاً كان العم توفيق(٨).

- كنتُ أتأمل وجهه وهو يعدُّ القهوة أو الشاي، له وجه ممتلئ، دائري، حافل بنمش قديم(٩).

- يضع على رأسه غترة بيضاء، تحوّلت إلى لون ضارب إلى الصفرة الكئيبة[١٠].

- كنّا مثل البهائم نعيش على عشب الأرض وخشاشها، كان الجوع يقطّعنا إلى أن وقعنا في الفخ![١١].

- كان الوقت حلو، يعني الجو معتدل مثل الأيام هذي، والهواء لطيف، كنا مجموعة لا نجد شيئاً نأكله، فجأةً نقل لنا الهواء رائحة طيبة، رائحة حلوة، رائحة طبيخ لذيذ، قمنا ومشينا في صف متتابع باتجاه الرائحة[١٢].

- شفت كيف يا طراد خدعونا بماذا؟ بشحمة تشويها النار حتى استكثروا أن يخدعونا بلحمة![١٣].

- وضعونا مع أكياس ذرة وصناديق مختومة في زرائب أو مستودعات سفلية مظلمة تقريباً، أما الأغنام البرابر فقد كدسوها على سطح السفينة[١٤].

- في المرة الأولى بعتُ إنسانيتي برائحة شحمة وصرتُ عبداً، وفي الثانية بعتُ رجولتي برائحة قطنة وصرتُ خصيًّا[١٥].

ولم تكن حالة (ناصر) بأحسن من حالة صنويه (طراد وتوفيق) إلا أنه زاد عليهما بافتقاد (أل) التعريف التي أحرقتها النار في شارع مظلم.

طراد ابن القبيلة، والصحراء الواسعة، وتوفيق العبد، القادم من غابات النيل الأبيض، أما ناصر فاسمه مثل طريق موحش لا آخر له:

- أما أنت فقد طارت عينك بسبب حاسة السمع اللعينة[١٦].

- لم يكن لديه سوى سيارته التويوتا كريسيدا موديل ٧٦م التي يقتحم بها الشوارع المضاءة، والمحفوفة بالأشجار، كان لونها أبيض قبل أن يدهنها بالأصفر ويثبت فوق مقصورتها علامة الأجرة[١٧].

- ذات عصر صيفي حار ودبق، بينما يقف بسيارته الكريسيدا الصفراء

في طابور سيارات الأجرة المقابل لمبنى المحكمة وسط البلد، ركبت امرأة في المقعد الخلفي، قبل أن يصل دوره[١٨].

- هذا أبوك يا لقيطي تركك، وفرّ من حياة أمك لأجل القبيلة، لم يهتز قلبه المحب لبكاء أمك التي لم تتبع القبائل، ولم يصغ لانتفاض جسدها الصغير الذي علمه الحب، وأراه الحياة الجديدة[١٩].

هذه المقتطفات من عالم الأبطال الثلاثة، يؤكد حالة التأزم التي أصابتهم، وأنّ أحلامهم الثلاثة (الانتماء، الأمان، الحرية) هي أحلام طبقة فقيرة، جاءت إلى المدينة مخدوعة بأنوارها التي تغرق في الظلمة على حد تعبير الرواية، وهي طبقة عاشت فترة من تاريخ المجتمع السعودي إبّان النهضة الحضارية التي كانت في أيام الملك فيصل آل سعود.

إنّ رؤية العالم تتشكل من خلال هذه المقتطفات لتقدّم وعي الإنسان البسيط بحياة يحفها الاحترام والإنسانية.

وإنّ وعي (طراد) بأنه لا يمكن احترامه في المدينة مهما عمل فيها؛ يقود المتأمل بأن ابن الصحراء والقبيلة غير مسموح له بدخول القصور، بل إن حدّه أن يقف حارساً على الباب كالكلاب، وسيجد نفسه في الشارع لمجرد الاستغناء عنه.

و(توفيق) الذي انتهكت (عذريته)، وطُمست طفولته، وصار مفعولاً به في مرتبة أدنى من مرتبة الغنم البرابر التي على سطح السفينة، ثم قطف مستقبله؛ لأن القصور لا تسمح إلا بفاعل واحد، وترحب بتعدد المفعول به.

و(ناصر) الذي أُخرج من القصر عمدًا؛ لأنّه استغني عن خدماته الطفولية التي تُحَفِّزُ خصوبة الأمومة عند سيدة القصر، وما إن نبتت البذرة في رحم السيدة حتى استغني عن الورود المستأجرة.

كل هذا الشقاء الذي يحف الأبطال الثلاثة، يؤكد أنهم جاؤوا من الفقر إلى مراكز المال؛ جاؤوا لأنّ المال غرّ (طراد) ابن الصحراء التي تؤكد أنّ الشبع غاية

الغنى، ولأنّ المال حوّل (حسن أو توفيق) إلى سلعة يبنى من فارق سعره أفخم القصور، ولأن المال استغلّ طفولة (ناصر) التي بلا هوية، وصنع له هوية جديدة، تجعله سلوى لسيدة متخمة بالمال والوحدة، فارغة من الأمومة والنطفة.

إنّ أحداث الرواية، تكشف تحولات الواقع في المملكة العربية السعودية في فترة التسعينيات الهجرية التي تغيّرت فيها قيم ومبادئ الطبيعة والفطرة، ليحلّ محلها منطق المال، والنفوذ، والسلطة؛ وعندها يصير الإنسان كلباً، أو سلعة، أو لعبة للتسلية وملء الفراغ.

وإنّ البنى السطحية التي تمت الإشارة إليها في الرواية، تقود إلى البنى الذهنية الثلاث التي تحكمت بمصير (طراد)، و(توفيق)، و(ناصر)، ولكنّ فلسفة التحوّل تقتضي أن تسقط المبادئ الموروثة، و الإنسانية المرجوّة، و الحب البريء.

إنّ التحوّل سفينة لا يركبها إلا من أراد أن يعيش الحياة وفق متطلباتها الجديدة، لا وفق مبادئ الطبيعة، حتى إنّ التحوّل أصاب الحجاج الذين يبحثون عن المغفرة، فصاروا يسيئون وهم في الطريق إلى بيت الله، وكأنّ الرواية تعبّر عن معركة المظهر الخارجي، والمبادئ الإنسانية، فإما أن ترضخ للشكل الذي تمنحه لك المدينة، فتضيف لها جمالاً تحتاجه هي، أو تمنعك المبادئ الإنسانية وستجد نفسك في الشارع، أو في الطريق إلى حافة جهنم.

إذن، انطلقت الرواية من مبادئ إنسانية نبيلة، هي: (الحرية، والأمان، والهوية)، لتجعلها أحلام طبقة اجتماعية، جاءت من خارج المدينة، لتجد نفسها في كل مرة في شوارعها التي تقبّل أحذية أعمدة الإنارة.

إننا في (فخاخ الرائحة) نرى تلاشي بعض القيم في ظلال المال، ونرى الحياة تخبط من أمامها في مشهد سرابي، يوقظ التوقع برائحة، ويرصد التحول من لغة المبادئ إلى لغة الاقتصاد الجافة من كل المشاعر الإنسانية.

ثم إنَّ عنوان الرواية (فخاخ الرائحة)، يمكن أن يكون المظهر اللفظي للوعي

في البنيوية التكوينية، فالوعي القائم في الرواية يمكن أن تراه من خلال حياة القصور الثابتة، ومن خلال إدراك أبطال الرواية الثلاثة لوضعهم الذي وصلوا إليه، أما الوعي الممكن، فإنك تدرك مظاهره من المستوى اللفظي في الرواية، ابتداء بالعنوان (فخاخ الرائحة) حتى تلك اللحظة التي تغيرت فيها الحياة القائمة بسبب الرائحة.

نلحظ في الرواية صراعاً شديداً بين الوعي القائم، والوعي الممكن، داخل بنيات ثلاث، تسير إلى لحظة واحدة رغم اختلاف الطرق، ومن خلال هذه اللحظة، تنكشف رؤية العالم المتمثلة بالمشاعر والتطلعات والأفكار التي ربطت أبطال الرواية فكريًا، واجتماعيًا قبل أن تربطهم اللحظة فيكتشف القارئ أنهم بجانب بعض رغم مجيئهم من أقطار شتى، وكأنّ الطبقة الاجتماعية، تحمل رؤية واحدة، يقدمها الكاتب للقارئ، محاولاً كشف رؤية هذه الطبقة في مقابل الرؤية الثابتة في المدينة والأفكار المختلفة عن الطبقة الاجتماعية التي وقعت في فخاخ الرائحة.

الحواشي:

(١) ينظر: فخاخ الرائحة (رواية)، يوسف المحيميد، ط٢ (بيروت: دار رياض الريس، ٢٠٠٦م)، ص١٠.
(٢) الرواية، الصفحة نفسها.
(٣) نفسها، ص١١.
(٤) نفسها، ص١٢.
(٥) نفسها، الصفحة نفسها.
(٦) نفسها، ص١٤.
(٧) نفسها، ص٣٤.
(٨) نفسها، ص٢٤.
(٩) نفسها، الصفحة نفسها.
(١٠) نفسها، الصفحة نفسها.
(١١) نفسها، ص٢٦.
(١٢) نفسها، ص٢٧.
(١٣) نفسها، ص٢٨.
(١٤) نفسها، ص٣٠.
(١٥) نفسها، ص٦٦.
(١٦) نفسها، ص٣٧.
(١٧) نفسها، ص٤٩.
(١٨) نفسها، ص٥٠.
(١٩) نفسها، ص٥٧.

شعرنا القديم والنقد الثقافي

مقاربة من منظور (نقد النقد)

د.عمر زرفاوي - الجزائر

شغل النقد الثقافي- كغيره من المناهج والاستراتيجيات النقدية الوافدة إلى الثقافة العربية- اهتمام النّقاد والباحثين العرب تنظيراً وممارسة، فلا تكاد تخلو مقالة أو كتاب- يُعرِّفُ به- من بسط الحديث عن خلفياته النظريّة ومقولاته المنهجيّة واستثمار آلياته الإجرائيّة في مقاربة النصوص الأدبيّة وكشف الأنساق الثقافية المضمرة في طيّاتها. وقد نال الشّعر العربي القديم حظّه من ذلك الاهتمام، وهو اهتمام يخفي من المضمرات النسقيّة ما يخفي، فغياب الإبدال المعرفي (Le Paradigme) في تبرير التحوّل من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي دفع النقاد العرب المعاصرين إلى الاحتماء بالتراث الشعري عامة، والشعر العربي القديم بخاصة؛ لتسويغ ذلك التحوّل وتسويق موضة النقد الثقافي في البيئة الثقافية العربية.

وهو احتماء يكشف عن ازدواجيّة في موقف أقطاب التحديث في الوطن العربي من التراث، فالشعر العربي القديم حامل لأهم العوائق التي تقف أمام النقلة الحضارية، وهو المسؤول الأوحد عن صناعة الطّغاة من ناحية، وهو في الآن نفسه الملاذ الذي ينجي من حملات تيار الانكماش في الثقافة العربية المعاصرة ومصدر الشرعيّة لأيّ موضة نقدية يسعى تيار الانغماس لحشد حواريين لها ومريدين لأقطابها. ويبدو أنّ بؤرة اهتمام المشتغلين في الحقل النقدي منصبة حول مواكبة الجديد وغير معنية في كلّ مرّة تنفتح

فيها الثقافة العربية على الثقافة الغربيّة، فما يعني أولئك المشتغلين حقًّا هو الحفاظ على وضعهم الفكراني/الأيديولوجي وتأمينه في مواجهة التيارات الثقافيّة الأخرى، المناوئة لتوجّههم، والتدليل على صمود رؤاهم وخياراتهم في نقل كلّ مبتكرات الفكر الغربي المعاصر؛ بوصفها طوق النجاة من براثن التخلّف.

١- عبد الله الغذّامي والنقد الثقافي وفحولة الرّيادة:

تُشكِّل مسألة ريادة (النقد الثقافي) في الممارسات النقدية الثقافية المعاصرة إحدى القضايا المركزية التي قفزت إلى صدارة الإشكالات المعرفيّة، الناتجة عن رحلة النقد الثقافي من بيئة المنشأ إلى البيئة الثقافية العربية، فالغذامي يعلن من خلال تقديمه لكتاب (عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية[١] رفضه لأيّ محاولة تؤصّل للنقد الثقافي خارج مشروعيه النقدين الألسني والثقافي، فيقول: «ومن الضروري هنا أن نفرّق بين مصطلحين، هما متمايزان بالشرط النظري، وهما مصطلح (نقد الثقافة) ومصطلح (النقد الثقافي). وتحت مصطلح (نقد الثقافة) ظهرت أعمال كثيرة في مغرب الوطن ومشرقه، وعلى مدى القرن العشرين كلّه، غير أنّ (النقد الثقافي) كنظرية وكمنهج وكمقولة في الأنساق المضمرة والعمى الثقافي، يأخذ لنفسه موقعاً، يستمد وجوده من هذه الأبعاد، وتجب محاسبته والنظر إليه من هذه الزّاوية»[٢].

وهو ما يعني أنّ الغذامي يقبل أن يؤصّل (النقد الثقافي) في مشروعه الألسني، وفي عدد من كتبه التي سبقت صدور كتابه (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، كـ(الكتابة ضد الكتابة)[٣]، و(المرأة واللّغة)[٤]، و(تأنيث القصيدة والقارئ المختلف)[٥]، ولكنّه يتبرّم من كلّ محاولة[٦] تعود بتلك الأصول إلى مشروعات (نقد الثقافة)، كما تتجلّى في أدبيّات (نقد العقل العربي) عند الجابري ومحمد أركون وطيّب تيزيني وحسين مروة

وعلي حرب وبرهان غليون، وغيرها من الدراسات والبحوث التي يسعى أصحابها إلى رصد البعد الثقافي في نقد الأدب العربي[٧].

وبهذا الموقف، يكشف الغذامي عن فحولة نقدية، تتنكر لمنطق التراكم المعرفي، وتغيّب جهود غيره من المفكّرين والنقاد، فما قدّمه الباحث العراقي علي الوردي[٨] في كتابه (أسطورة الأدب الرفيع) لا يعدو – من وجهة نظر الغذامي- أن يكون ملاحظات نقاشيّة، جاءت على شكل جدل صحفي، وهو جهد تاه وسط سطوة الآلة الشعرية الضاربة، خاصة وأنّه لم يطرح قضيته على مستوى نظري منهجي[٩]. والحقيقة التي قرأها الغذامي وأهملها أنّه «يكفي الكتاب (تنسيقاً) عنونته (بذلك العنوان)، فنسق الأسطرة ونسق الرّفعة واضحان بشكل جليّ لكلّ ذي عينين، ولا يحتاج القارئ أن يصدّق من يرمق الكتاب بنصف نظرة من عين واحدة، غاضًّا النظر عن السبق الذي حققّه الدكتور علي الوردي في مجال النقد الثقافي»[١٠].

والقارئ لكتاب (الاستشراف في النّص، دراسة في استشراف المستقبل) للباحث عبد الرحمن العكيمي، يجد أن تلك الفحولة النقدية قد تجاهلت أيضاً إسهام المفكّر السّعودي الراحل عبد الله القصيمي من خلال كتابه (العرب ظاهرة صوتية)[١١] الذي وضع «المتنبي في ميزان ثقافي شامل، وأمات المكوّن البياني والبلاغي والجمالي في قصائد الشاعر، حيث قتل تلك المكوّنات الفنيّة قتل غيلة، وهي التي وهبت المتنبي سرّ الخلود في الذاكرة الثقافيّة. واعتمد القصيمي في رأيه النقدي الثقافي على فصل البياني والسّحري عن الثقافي، مراقباً التاريخ العربي من جهة، والسوق العربيّة التي روّجت للنسق والعلل والعيوب من جهة أخرى»[١٢].

ولو نظرنا إلى تاريخ صدور كتاب (النقد الثقافي) للغذامي مع بداية الألفية الثالثة (٢٠٠٠م) وتاريخ صدور كتاب الباحث سعيد السّريحي (حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم عند العرب، ١٩٩٦م) - الذي عرض من خلاله

لعادة الكرم عند العرب وحجب حقيقتها التي لا تتعدى كونها ظاهرة خطابية، واستبعدنا إمكان تأصيل النقد الثقافي في كتب الغذامي السابقة لكتابه (النقد الثقافي) - لأمكننا القول إنّ ريادة الغذامي للنقد الثقافي مسألة خلافيّة وأن ريادة هذا المجال المعرفي في ثقافتنا العربية المعاصرة مثار تنازع بين أكثر من مفكّر وباحث، وأن الجزم بانفراد أحد بفضل السّبق إنكار صريح لحقيقة أنّ أيّ منهج أو نظرية هي «إنتاج مجموعة عقول أو جيل واحد من العقول، وقد تكون أيضاً إنتاج مجموعة عقول تنتمي لعدد من الأجيال»(١٣).

لقد أقصت فحولة الغذامي النقدية- فيما أقصت- موقف النقاد المصريين من شخصية المتنبي وشعره- على الرغم من البواعث(١٤) التي كانت تحرّك أغلبهم- «فبعد تنقيب لغوي في استخدامات صيغ التصغير العديدة عند المتنبي، توصّل عباس محمود العقّاد إلى أنّ شغف المتنبي بالتصغير مردّه الإحساس المتزايد بتضخيم الذات... أما بنت الشاطئ فقد اقترحت حذف أشعار المدح للمتنبي من مناهج تدريس الأدب؛ إذ ليس من المفيد في شيء تغذية الناشئة الملق والنفاق... وعلي الجارم قد تأكّد لديه أن دوافع الطموح عند المتنبي ذات طابع شخصي صرف؛ إذ كان يروم ملكاً فانخذل، أما طه حسين فقد ألّف كتاباً ضخماً في كشف عورات المتنبي اللغوية والفنية وعقدة الشخصيّة»(١٥).

٢- الشّعر العربي القديم في كتاب (النقد الثقافي) لعبد الله الغذامي:

حمّل الغذامي الشعر العربي الضائقة الحضارية؛ باعتباره مكوناً مركزيًّا في تركيبة الشخصية العربية. وبتفكيكه لتلك التركيبة؛ خلص إلى أن العيب النسقي الأكبر للثقافة العربية يتمثل في صناعة الطاغية، عبر لعبة المدح بين الشاعر المادح والملك المانح، فللبلاغة العربية - وبالأخص المجاز- أثر في ترسيخ ذلك النسق واستفحاله، عن طريق إشاعة تلك العيوب النسقية وتسويقها جماليًّا؛ وبذلك أصيب النقد الأدبي بالعمى الثقافي عن اكتشاف

تلك العيوب في النصوص الأدبية.

ويلحظ القارئ لكتاب (النقد الثقافي) عزل الغذامي بعض النصوص الشعرية التي اعتمدها أساساً نظريًّا لمشروعه عن سياقها الحضاري؛ فأبيات زهير بن أبي سلمى التي استدل بها على الظلم كعيب نسقي، سوّقه الشعر والمؤسسة البلاغية، هي ابنة بيئة حضارية أساسها منطق الغلبة والقوة، وهو ما تغاضى عنه الغذامي وعممه كقيمة أخلاقية خارج الزمان والمكان، ما أوقعه في النهاية في أعطاب التأويل.

كما يغيب التماسك في تأسيس الرؤية النقدية عند الغذامي، وذلك من خلال عدم القدرة على إقناع القارئ بتراجع النسق، وتفسير ذلك التراجع والقفز على الفترات التاريخية، ناهيك عن تحميله الشعر وحده الضائقة الحضارية، وتغاضيه عن دور السياسي في ذلك، وبالإضافة لذلك، نجد أن الغذامي يدور حول النسق، لكن دون تحديد مفهوم دقيق له، ما أثر على التماسك النظري لمشروعه، فالنسق تارة فاعل في الإنسان ومرات أخرى غير فاعل في تأسيس وترسيخ العلوم النسقية؛ ولذلك يبدو التساؤل مهمًّا عن سرّ إعدام الأمريكان لصدام حسين عوض إعدامهم للنسق، فصدام يملك مرة حرية اختزال الحزب في شخصه، ومرة أخرى هو صنيع النسق.

وقد اتّخذ من الشعر العربي القديم- بما أضفاه من تعديل على النقد الثقافي في تربته الأصل- منطلقاً تنظيريًّا لمراحل تشكّل نسق الشعرنة وصناعة الطّاغية، ليشرع بعد ذلك في تطبيق مستخلصاته النظرية على شعر المتنبي وأبي تمام، فالمتنبي بالنسبة للنقد الألسني هو شاعر كبير، وللممارسة النقدية الثقافية الغذاميّة شحّاذ عظيم؛ ممّا جعل رؤيته النقدية موجّهة بالتصوّر الأفلاطوني العتيق للشّعر في جمهوريته الفاضلة، وبمنطق اجتراريّ، تكراريّ، يستعيد فلسفة ابن رشد وموقفها من الشّعر كمعرفة شريرة، ضارة بالنشء.

٣- الشّعر الجاهلي في كتاب (جماليات التحليل الثقافي) ليوسف عليمات:

استهلّ الباحث يوسف عليمات كتابه (جماليات التحليل الثقافي: الشّعر الجاهلي نموذجاً) بفصل نظري، توقّف من خلاله عند مختلف الرّوافد المنهجيّة، المكوّنة لاتجاه جماليات التحليل الثقافي عند أهم أقطابه (ستيفن غرينبلات)، وانتقل بعد ذلك إلى استثمار مقدّماته النظرية المُستخلَصَة في مقاربة نصوص شعرية جاهليّة (قصائد للشعراء الصّعاليك: عروة بن الورد، والشّنفرى)، وأبيات منتقاة من معلقة عنترة بن شداد، ويائية المثقب العبدي: «أفاطم قبل بَينِك...

وقبل الشروع في مقاربة رائيّة عروة بن الورد، وكشف ما تضمره من مخبوءات نسقيّة:

أقلّي عليّ اللّوم يا ابنة منذر   ونامي فإن لم تشتهي النوم فاسهري

أكّد الباحث أنّ «النص الشعري الجاهلي روّاغ، متمنع، يبوح حيناً ويضمر أحياناً أخرى»[١٦]، وحتّى يفصح عن مضمراته؛ لابدّ للقارئ من امتلاك كفاءة معرفيّة، واعتماد قراءة فاحصة، تُجلِي أبعاد الصّراع الإنساني فيه، ومن حكم عام على النص الشعري الجاهلي، خصّص حديثه بعد ذلك لبيان طبيعة النص الشعري عند الصّعاليك، فقال: «النص الشعري عند الصعاليك، يتضمن في بنيته العميقة أنساقاً مضمرة، تعلي من شأن الأنا، وتجعل من صانعها نسقاً مهيمناً على الرغم من ثانويّته وهامشيّته»[١٧].

وبإعمال أدوات التحليل الثقافي في محاورة المخبوء في فجوات رائية عروة ابن الورد وتائيّة الشنفرى:

ألا أمّ عمرو أجمعت فاستقلّت   وما ودّعت جيرانها إذ تولّت

خَلُص الباحث إلى أنّ الرائية والتائيّة تبطنان «حالة من الصّراع بين

نسق ثابت، ونسق ثابت ومتحوّل»[١٨]. ويقصد يوسف بالنسق الثابت نسق أعراف وتقاليد القبيلة، وبالنسق الثابت المتحوّل نسق القيم البديلة التي يؤمن بها الصعلوك ويسعى لترسيخها وسيادتها. ففي رائيّة عروة «النسق الظاهر هو عاذلة تلوم زوجها وتحاول ثنيه عن المغادرة والمخاطرة بالنفس في مجتمع قائم على منطق الغلبة، أما النسق المضمر هو أن العاذل في هذا النص معادل نسقي ثقافة المجتمع الجاهلي في تعامله مع الخروج اللاواعي عن العرف والعادة، إنها ممثلة لدور الرقيب الاجتماعي ومحاولته ضبط الأحادي المتمرد على صوت المجموع»[١٩].

ويبدو أن يوسف عليمات- وهو يحاور رائية عروة- كان محكوماً برؤية أو بسلطة الصّورة التي شكّلتها القبيلة عن الصّعلوك، فالصورة التي تشيع في الأدبيات الجاهلية عن الصّعلوك هو صورة صنعها المخيال القبلي، وسوقّها على أنّها حقيقة الحقائق، فنحن لم نسمع الصعلوك/ المغيّب، وهو يتحدث عن نفسه، ولكنّنا انخرطنا في تسويق الصّورة النمطية التي أرادت القبيلة إشاعتها، في صورة تذكّرنا بما قاله محمد عابد الجابري عن وعينا بالعصر الجاهلي.

وفي وصف الصعلوك بالأحادي المتمرّد على سلطة المجموع، تتأكّد لنا حقيقة ارتهان تأويل عليمات لتأويلات النقد الأدبي الجمالي، الذي من المفروض أن جماليات التحليل الثقافي قد استبعدت من مجالها درسها كل آصرة يمكن أن تجمع بينه وبين النص المدروس، ولعل ما يؤكّد ذلك الارتهان هي الإحالات التي نجدها مثبتة في الدّراسة كـ(الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشّعر الجاهلي) لكمال أبي ديب، و(الصورة الفنيّة في النقد الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق) لعبد القادر الرباعي.

ومن النتائج التي انتهى إليها عليمات في مقاربته هذه، ما كشف عنه مسكوت النص من أنّ «محاولة الشاعر وقصديته الواعية في خلخلة النسق القائم/ صوت العاذلة/ المجتمع لبناء نسقه الذاتي عن طريق إسكات اللّوم المتعالي بالأمر والفعل المتعاليين أيضاً: أقلّي عليّ اللّوم... ذريني ونفسي...

ذريني أطوّف في البلاد»[٢٠].

ولعلّ الأمر الذي غاب عن الباحث أن بناء النسق الجديد/ قيم الصّعلوك مردّه إلى إهمال القبيلة لفئة من أفرادها، فالواجب على النسق القديم/ قيم القبيلة أن تقدّم حبّها للصعلوك قبل أن تفرض عليه أعرافها، فأيّ تجسيد لحلم مرتبط بإقصاء، فتحقّق ما تحلم به القبيلة قهر لما يأمله الصّعلوك، وفي تجسيد الصّعلوك لما يأمله إقصاء لما ترجوه القبيلة، فالأحلام التي يصعب تحقيقها إلى وقائع، كثيراً ما تتحوّل إلى أيديولوجيات.

يختم عليمات بخلاصة، يؤكّد من خلالها أنّ نسق الصّعلكة في الرائيّة، يظل تحققه رهيناً بتملّك الصعلوك لإرادة الفعل في مواجهة الصعلوك الخامل والعاذلة اللذين يثبطانه ويسلبانه تلك الإرادة، فصورة الصعلوك السّلبي تقترن في الرائيّة «بصورة العاذلة في مفتتح النّص، فكلاهما يعطّل قواه؛ خوفاً من مجابهة إشكاليات الحياة، أو بمعنى آخر يغيّب كلٌّ منهما قوة الفعل تجاه قوة الموت. فصورة العاذلة تشي بكثرة الكلام الذي لا يجدي من أجل إثبات الذات وديمومتها (قول فاعل ينتفي فيه الفعل). وصورة الصعلوك السّالب، تعطي انطباعا سالباً عن أنساق الصّعلكة، عندما يتصف الصّعلوك بالعجز والضعف والخمول (العجز الفعلي)»[٢١].

ولو وظّف عليمات جدل (اليوتوبيا) و (الإيديولوجيا)، لكان أفيد لمقاربته، ولأمكنه ذلك من كشف النسق المضمر المتواري في أعماق نصوص الصّعاليك بعامة، ورائيّة عروة بخاصة، ولقدَّم لنا خاتمة، تنسجم مع المقدّمات التي انطلق منها، ولعلّ النتيجة التي تقود إليها تلك المقدّمات، تتمثل في أنّ لفظ/ طرد نسق الصّعلكة للعاذلة وللصعلوك العاجز/الخامل حوّله إلى مركزية بديلة، يمارس من خلالها الصعلوك/الفاعل ما نهض لمقاومته من أعراف قبلية جائرة وتقاليد قاهرة، وعوض احتواء هذه الفئة، يتم لفظها خارج نسق الصّعلكة، ومن هنا تتضح فحولة نسق الصّعلكة في إتيان ما حرّمه وثار ورفضه من قيّم قبلية سالبة للحريّة.

إنّ النسق الظاهر في نصوص الصّعاليك بعامة ورائية عروة بخاصة هو الإعجاب بروح الصعلوك الوثّابة، الثائرة، وهي روح – كانت ولا تزال- ملهمة لكلّ فئة مقهورة، تنشد كسر طوق القهر والفقر والإقصاء، غير أنّ النسق المضمر يكشف كيف تحوّل الحلم إلى كابوس، والمقهور إلى قاهر، فاستباح الصعلوك الثائر دماء غيره من أفراد القبيلة، فأسرف في القتل والإبادة.

وفي مقاربته لتائيّة الشّنفرى، يؤرّخ لنصوص الصّعاليك، فنصوص عروة ابن الورد، تمثّل بدايات تشكّل نسق الصّعلكة، بينما تمثّل نصوص الشنفرى (التائية) اكتمال ذلك النسق. فبعد أن كان الصّعلوك في رائيّة عروة هامشاً والزوجة/العاذلة ممثّلاً للقبيلة/المركز، نجد في تائيّة الشّنفرى أنّ الصّعلوك رسّخ نسقه وأرسى تقاليده وأعرافه؛ ممّا حوّله إلى مركز، فتحاول الزوجة/العاذلة التمرّد والخروج عليه في صورة هامش جديد، تجسّد لعبة المركز والهامش، وهي محاولة من الهامش لاستعادة تمثيله للمركز.

ويتوقف يوسف عليمات عند عبارة (لا سقوطاً قناعها) من البيت السّادس من التائيّة:

لقد أعجبتني لا سقوطاً قناعها   إذا ما مشت ولا بذات تلفُّتِ

ليؤكّد أنَّ سقوط قناع الزوجة/العاذلة، يحمل في مظانه سقوطاً لقناع النسق القَبَلِي الذّي يحدّ من حريّة أبنائه، فالتصدع الذي لحق نظام القبيلة بسقوط قناعها، وإظهار ما تبطنه تجاه الصعلوك، فرض تشكل نسق قيمي بديل (الصّعلكة)، الذي يحاول أن يتفادى ما وقع فيه النسق القبلي «فالرجل في النسق الجديد، يتحول إلى أم رؤوم، تحنو على المجموع المتوحّد، وتحفظ كيانه وحياته، ومن هنا فإن استطراد الشنفرى في توصيف صورة الأم في نسق الصّعلكة، يدلّ بطريقة إيحائية على وظيفة القائد/المسؤول تجاه المجموع، حيث تنعدم التفرقة واللامساواة، ويندغم الواحد في الكل والكل في الواحد، ونتيجة لهذا؛ يحس الفرد العامل في إطار الجماعة بقيمته

وتميزه، لا سيّما عندما يجعل من نفسه مرآة للآخر في الفاعلية»[٢٢].

ويبدو أن يوسف عليمات مغرم بكمال أبي ديب وتحليلاته البنيوية للشعر الجاهلي، يتبين ذلك الإعجاب في استبدال اللغة الواصفة بالترسيمات (دوائر وأسهم وأشكال بيضوية)، في صورة تكشف لنا غموض الخطاب النقدي وانتماء هذه الدراسة إلى البنيوية أكثر من انتمائها إلى النقد الثقافي. لقد نسي يوسف عليمات أن يقف ويكشف فحولة النسق الصعلكة عندما حقق وجوده وامتلك حريته في ممارسة القتل والانتقام والإسراف فيهما.

ويبدو أنه خاف أن تتطابق دراسته هذه مع دراسة أدونيس في كتابه (كلام البدايات) التي عنونها بـ(شعرية الرَّفض عند الشنفرى)، أو يجترّ مضمونها، فاختار لتحليله هذا خاتمة، يرى فيها أن التائية تقدم رؤية خاصة لمفهوم الانبعاث من الموت/اللاشيء في الحس الإنساني، عن طريق الحركة والفعل (الآن)، وتشكيل الحلم، انطلاقاً من الراهنية.

وقد كان على يوسف عليمات أن يختتم قراءته للتائية ببيان تحوّل الحلم إلى كابوس، والمقهور إلى قاهر؛ فالإسراف في القتل والرغبة الكبيرة في الانتقام هما بداية أو أسباب تحول وتقوض ذلك النسق الصعلوكي، وهذا بخلاف ما انتهى إليه في الخاتمة من أن القتل/الدم مثّل بالنسبة إليه انبعاث الحياة، وتحقيق الآمال للنفس الإنسانية حاضراً ومستقبلاً، وهو لم يتحصل لشاعر في حدث الرؤية الأول، ويبدو أن يوسف عليمات لم يقف عند مسألة التناقض العميق داخل نسق الصعلكة، فما نهض النسق لمحاربته من ظلم وقهر، وقع فيه عندما أسرف في الانتقام والقتل.

وياحبّذا لو أفاد من عبدالله الغذامي عند حديثه عن حركة النسق بين ممارسات الحكم الأموي ورفض العباسيين له، ووقوعهم بعد توليهم الخلافة فيما نهضوا لمحاربته ودرئه، ويعلق آمالاً كبيرة على ما يسميه بالقراءة الفاحصة لمداخيل النص الصعلوكي الذي يتضمن ببنيته الداخلية

أنساقاً متصارعة، توضح لمتلقيها موقف الإنسان القديم من إشكاليات العدم والوجود. عموماً فهو يبدي موقفه من القراءة السطحية التذوقية، ويعلق آمالاً على القراءة الفاحصة. أما في العنوان الموالي فوقية الأنثى/ دونية الفحل، فقد استعمل مصطلح الذات المتعالية وهو مصطلح (كانطي) يعني غير ما يوظفه يوسف عليمات. وأعاد تأويل ما جاء في كتب تاريخ الأدب عن عنترة بن شداد، سيرة وشعراً.

خاتمة:

تغيب الدّقة مفهوم جامع مانع لمفهوم (النسق) في كتاب (النقد الثقافي) لعبدالله الغذامي، فالنسق تارة فاعل في الإنسان، ومرات أخرى غير فاعل في تأسيس وترسيخ العيوب النسقيّة، وقد لحق ذلك الاضطراب مقاربة يوسف عليمات؛ فطورا يستخدم مصطلح (النسق)، وآخر يوظّف مصطلح (النظام)، وقد يستعملهما معا فيقول: «نظام هذا النسق». فالمفيد لمقاربته - من وجهة نظرنا- اكتفاؤه بمصطلح (النسق)؛ لما يحمله من دلالات القسر والجبرية والإلزام.

استعمال يوسف عليمات لمصطلحات من مثل: (القطيعة المعرفيّة) عند (غاستون باشلار) أو (الذات المتعالية) عند (إيمانويل كانط)، وهي مصطلحات لها نسقها المعرفي الخاص الذي لا تؤتي أكلها إلا في إطاره.

مسألة ريادة (النقد الثقافي) في النقد العربي المعاصر، تحوّلت إلى قضيّة متنازع حولها، وبلغت درجة الفحولة عند الغذامي إلى حدّ كاد ما تعيشه الثقافة العربية المعاصرة من نفي متبادل وإمبريالية للمشاريع بين (الجابري وطرابيشي، الغذامي ومحمود أمين العالم، جابر عصفور وعبد العزيز حمودة).

إحالات يوسف عليمات إلى كتب خاصة بدراسات جماليات أدبية (كمال أبو ديب، وعبدالقادر الرباعي) ما جعل مقاربته رهينة لتلك المقاربات.

الحواشي:

(١) طبع هذه الكتاب بعد الحلقة النقاشية التي أقامها قطاع الثقافة والفنون بوزارة الإعلام بمملكة البحرين تحت عنوان (عبدالله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية)، وقد أقيمت تلك الحلقة على مدى يومين (٦،٥مايو٢٠٠١م) بمتحف البحرين الوطني، وشارك فيها عشرة باحثين من البحرين ومنطقة الخليج منهم: عبد الله إبراهيم، ومنذر عياشي، ونادر كاظم، محمد أحمد البنكي...الخ، وقدّم لها بعد طباعة أعمالها الدكتور (عبدالله الغذامي).

(٢) عبدالله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، مجموعة باحثين، ط١ (بيروت: المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، ٢٠٠٣م)، ص١٢ (المقدمة بقلم د.عبدالله الغذامي).

(٣) الكتابة ضد الكتابة، لعبدالله الغذامي.

(٤) نقصد بالتحديد دراسة الباحث التونسي (سهيل الحبيّب) التي نشر مقالاً منها في مجلة (عالم الفكر) الكويتيّة، ونشرتها بعد ذلك دار الطليعة بعنوان (معالم خطاب النقد الثقافي).

(٥) المرأة واللغة، لعبدالله الغذامي.

(٦) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، لعبدالله الغذامي.

(٧) جاء ذلك في دراسة للباحث المصري (حسن عز الدين البنّا) في العدد(٦٣) شتاء وربيع ٢٠٠٤م، من مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة بعنوان: (البعد الثقافي في نقد الأدب العربي ١٩٨٥م-٢٠٠٠م).

(٨) قدّم لذلك في كتابه (أسطورة الأدب الرفيع).

(٩) النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربيّة، عبدالله الغذامي، ط١ (الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي،٢٠٠٠م)، ص٨٧.

(١٠) النقد الثقافي: ريادة وتنظير وتطبيق. العراق رائداً، حسن القاصد، ط١ (القاهرة: التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، ٢٠١٣م)، ص١١- ١٢.

(١١) صدر كتاب المفكر السعودي عبدالله القصيمي (العرب ظاهرة صوتية) عن منشورات الجمل عام ١٩٧٧م.

(١٢) الاستشراف في النّص: دراسة في استشراف المستقبل، عبدالرحمن العكيمي، ط١ (بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٠م)، ص٤٥-٤٦.

(١٣) المرايا المقعّرة: نحو نظرية نقدية عربيّة، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، ع(٢٧٢)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، جمادى الأولى ١٤٢٢هـ/أغسطس٢٠٠١، ص١٩٨.

(١٤) الباعث الرئيسي على إبداء تلك المواقف قول المتنبي في هجائيّته لكافور:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها   فقد بشمن ولا تفنى العناقيد

(١٥) المتنبي وسقوط الحضارة العربيّة، عبدالسلام نور الدين، مجلة الأقلام، س(١٣)، ع(٤)، بغداد، كانون الثاني/ جانفي ١٩٧٨م، ص٥٧.

(١٦) جماليات التحليل الثقافي: الشّعر الجاهلي نموذجاً، يوسف عليمات، ط١ (بيروت: المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، ٢٠٠٤م)، ص٥٣.

(١٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٩) المصدر نفسه، ص٥٧.

(٢٠) المصدر نفسه، ص٦٧.

(٢١) المصدر نفسه، ص٥٩.

(٢٢) المصدر نفسه، ص٦٧.

فاعلية الذات الناقدة وحيويّة القراءة
(النّص والتّلقي) لأحمد درويش نموذجًا

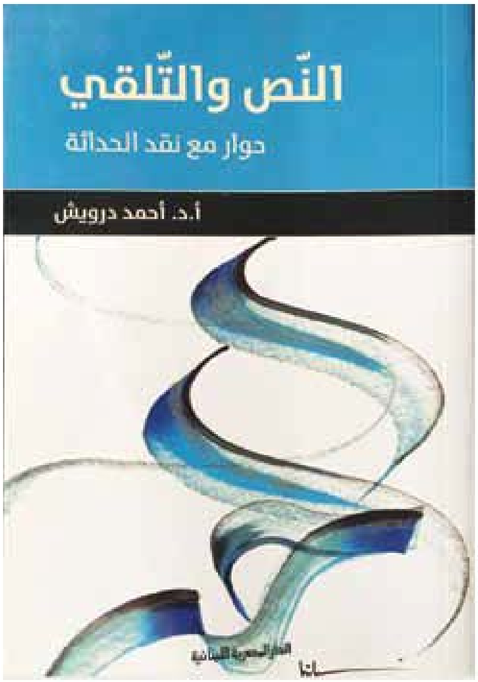
أحمد حسن عوض - مصر

يشكّل كتاب (النّص والتّلقي) للدكتور أحمد درويش واحدًا من أهم الكتب النقديّة الصادرة في الوطن العربي في الآونة الأخيرة، وترجع أهميّة الكتاب في أنّه يعيد تأمّل العلاقة القديمة الجديدة بين النّص وتلقيه، عبر مقدمة نظرية ضافية، تقع في خمسين صفحة من القطع المتوسّط مشفوعة بسبع وعشرين دراسة علميّة جادة، تتّخذ النقد التطبيقي منهجًا مضيئًا، يمكّن الذاتَ الناقدة والأنا القارئة المثقفة من إعادة التّأمّل في الكثير من الظواهر الحضاريّة والثقافية والإبداعية التي يعيشها مجتمع الأدب في الوطن العربي في لحظتنا المرتبكة الراهنة.

وتكمن هوية التّوجه النقدي وقيمة القراءات المطروحة في الكتاب في القدرة اللافتة لصاحبها على الحفر بعمق؛ ليفتّش عن جذور الظواهر الإبداعيّة ومتابعة تحرّكها المتواصل وتناميها المستمر، إذ لا ينظر إلى الأعمال الأدبيّة باعتبارها أنساقًا نصيّة منعزلة بقدر ما يفتح آفاق التّواصل مع الموروث القديم والمنجز الغربي المعاصر في آن، وهو أمر لا يقدر عليه إلا أصحاب الحدقات النقديّة الممتدّة بامتداد التاريخ والمتّسعة باتساع الممارسات الإبداعيّة الحديثة.

وفي هذا الإطار، نستطيع أن نجتلي وظيفة النّقد الأولى في حيويّتها الدافقة وتأثيرها الذي يكمن في مدّ جسور التّواصل بين المتلقّي والنّص من ناحية، وبين الممارسات الإبداعيّة وتاريخها الخاص من ناحية ثانية، وبين النّصوص الأدبيّة وفضائها الحضاري الحديث من ناحية ثالثة.

وإذا كانت الكتابة عن النّص والتّلقي لا تغني القارئ عن قراءة متن الكتاب - بطبيعة الحال- فإنّ بوسعنا أن نستجلي منابع القوّة وملامح الحيويّة لدى الذات



النـاقـدة، الـقـارئـة، الـتـي يطل علينا من خلالها الدكتور أحمد درويش؛ «ليساعد القارئ المثقّف الخاص أو المثقّف العام على مزيد من الإقبال على نصوص الأدب العربي ونصوص النقد التي تعتني به، وأن يكون هو أيضًا عنصرًا مُشاركًا مشاركة إيجابيّة في الحوار مع هذه النّصوص من خلال منهج النّص والتّلقي»[1].

ويبعث إلى الذهن مجموعة من الممارسات النقديّة المضيئة التي ميّزت جيل الرواد: طه حسين والعقّاد، وتلامذتهم الكبار: شكري عيّاد، وعز الدّين إسماعيل، ومصطفى ناصف في كتاباته الأخيرة التي كانت تأسف لالتفاف الخطاب النّقدي حول ذاته وتشرنقه في قوقعته، وتبارك ما أطلق عليه (فن الإغراء بالقراءة)، وهو نمط من الكتابة النقديّة التي تحتفي بالمتلقّي ولا ترهقه بالإحصاءات والبيانات والجداول التي نجدها في كثير من الأبحاث النقديّة، العاجزة عن كشف روح النّص أو حتى مخاطبة المتلقّي؛ لأنّها تغرق في مراقبة سطح النّص دون النفاذ لأعماقه، متذرعة بصرامة المنهج وعلمية الطّرح الأكاديمي، لكنّها تظل في حقيقة الأمر أحد مظاهر توتّر العلاقة بين النّص والمتلقّي التي يقول عنها د.درويش: «تبدو نزعة التفتيت والتجزئة للعمل الأدبي بحجة صرامة المنهج رافدًا رئيسيًا من روافد الجفاف التي تحيط بالمناهج الشكليّة، فالذي يدرس الصورة لا يتجاوزها، والذي يشرح الزمان والمكان يظل في أسرهما، والذي ينشغل بالعتبات والمخارج لا يكاد يمس صلب العمل، فضلاً عن أن يتطرّق لموقفه الإنساني والحضاري ومكانته في تاريخ الفن الأدبي الذي ينتمي إليه وتساؤلاته التي يطرحها على الحاضر والمستقبل»[2]. وفي هذا الإطار من التّوجه الكلّي،

المناهض للنزعة التجزيئية التفتيتية من الممارسات النقدية، يغدو بإمكاننا أن نتلقّى المفارقة الخاطفة التي يستهل بها ناقدنا كتابه عن طرفي العملية الإبداعية النقديّة (النّص- التّلقي) ما بين صغر المفردتين صوتيًّا وتأثيراتهما الهائلة، الممتدّة بعمق الحضارة والمطلة على فجر البشرية البعيد، ومن ثم تظل كلمة «النّص لفظًا جامعًا، قابلاً لأن ينضوي تحت لوائه كل تشكيل تعبيري يجسّد مفهومًا أو شعورًا أو دلالة معيّنة أو محتملة، ويحمل- من ثمّ- رسالة كامنة داخل شفرات ذلك النّص، قابلة للتأويل، وفق أعراف لغويّة أو طبيعيّة أو اجتماعيّة، وتظل كلمة التلقي لفظًا جامعًا، قابلاً لأن ينضوي تحت لوائه كل ألوان الاستجابة العمليّة أو الذهنيّة أو الشعوريّة في مواجهة النّص المطروح وما يترتّب عليها من تداعيات»[٣].

وإذا كان (كونفوشيوس) يقول: إنّ أفضل طريقة لإصلاح العالم هي وضع الألفاظ في موضعها الصّحيح، فإنّ ناقدنا بعد أن قام بضبط المصطلحات بشكل أفقي سوف يتحرّك معنا تاريخيًّا بشكل رأسي خاطف، ليعرض لنا أنماطًا من العلاقات بين النّص والتّلقي منذ الحضارة الفرعونية القديمة والتّلقي المتمثّل في فك (شامبليون) لرموز حجر رشيد، ومرورًا بالحضارة اليونانية والحضارة العربية الإسلامية إلى أن يصل إلى الحضارة الحديثة، لنستشعر معه أنّ علاقة النّص بالتلقي تكاد تكون عصارة الحضارات عبر العصور، وندرك معه بدلالة المخالفة فداحة المفارقة – التي ينبئ عنها ترهّل الصلة بين التّلقي والإبداع في حالتنا الراهنة وسيطرة الطنطنة الإبداعية وتحرك النقد من جاذبية الانتماء إلى نشوة الانطلاق. وإن كنت أوثر أنّ أسمّي الأخيرة (انفلات الانطلاق)؛ لأن النشوة فضلاً عن ظلالها الإيجابية، تظل لصيقة أيضاً بالتحليلات النقدية الجيّدة، التي تضع جاذبيّة الانتماء نصب أعينها، فلا تعارض بين نشوة الممارسات النقديّة وانتمائها لتاريخ الفن الخاص بها، كما أنّه لا تعارض بين نشوة التمتع بممارسة رياضة ما والالتزام بقواعدها التاريخيّة في الآن ذاته. وتأسيسًا على هذه الرؤية، تظل مقدرة الناقد البارع في تحويل القواعد إلى إمكانات جماليّة نابضة بالحياة التي تنهض على التّفاعل الحي مع المناهج الغربيّة وليس الانفعال العاطفي الساذج بأصدائها النظريّة أو خطواتها الإجرائيّة. وهي أمور رفضها د.درويش لدى صغار الباحثين المسبّحين

بحمد القوالب المستوردة الجاهزة، الواقعين في أسر تراكم العادات القرائيّة، العاجزين عن طرح سؤال الجدوى. ومن الطّريف أنّ ناقدنا سأل ذات مرّة طالبًا عربيًّا في أثناء مناقشته لرسالة الماجستير عن فائدة رسالته التي كان يحلّل فيها روايات روائي عربي شهير، فلم يستطع جوابًا، فطلب منه أن يغلق رسالته ويحدّثه في خمس دقائق عن فحواها، فلم يستطع أيضًا. وهي مفارقة أليمة، تدفع إلى ذهني عبارة (تولوستوي): الكاتب الذي لا يستطيع أن يشرح لك نظريته في ثلاث دقائق كاتب فاشل. وفي هذا الإطار يشير د.درويش إلى أهميّة السؤال عن جدوى المناهج قائلاً: «فليس كل ما يكتب من مناهج النقد الأدبي الغربيّة صالحًا لأن ينقل ويترجم ويطبّق على الأدب العربي بالضرورة»[٤]، ويقدّم لنا تجربته الرائدة في ترجمة كتابي الناقد الفرنسي الكبير جون كوين (بناء لغة الشعر) ١٩٨٤م، و(اللغة العليا) ١٩٩٥م، اللذين رآهما مفيدين في إخصاب الدرس النقدي وإشاعة روح المنهجيّة الملائمة لطبيعة أدبنا العربي في الوقت ذاته. ويطوف بنا عبر منظور نقدي تاريخي منضبط ومركّز في دوائر متتابعة، تتحرّك من دائرة الاهتمام بما قبل النّص التي تمثّلها نظرية الانعكاس، بدءًا من محاكاة (أرسطو) إلى مفاهيم الانعكاس حتى القرن العشرين إلى دائرة الاهتمام بالنّص وحده، بدءًا من الشكلانيين الرّوس ثمّ المدارس البنيويّة والأسلوبيّة من تناص (كريستيفا) وتفكيكيّة (جاك دريدا) إلى دائرة النّص والتّلقي لدى ناقديها البارزين (هانز روبرت ياوس) و(فولفانج أيزر)، بجانب الإشارة إلى الناقدين الكبيرين (رولان بارت) و(إمبرتو إيكو)، مثمّنًا جهود هؤلاء النّقاد الأربعة في العناية بالعلاقة بين النّص والمتلقّي.

ويربط د.درويش بين فراغات النّص لدى (أيزر) وبلاغة الحذف لدى عبد القاهر الجرجاني ومقولة (النّص حمّال أوجه) عند البلاغيين القدماء في ملاحظة ثاقبة، تستحق أن تحظى باهتمام الدّارسين، المولعين بالمقارنة أو الربط بين الموروث العربي والمنجز الغربي. وفي هذا السّياق الذي تتأكّد فيه فاعلية القراءة وحيويّة التّلقي، يعيد ناقدنا تقديم مصطلح أيزر (وجهة النّظر الجوّالة)، موضحًا «أنّ تأويل النّصوص لا يتم بطريقة خطّية، أي: من البداية إلى النهاية كما هو متداول في الدراسات اللغويّة غالبًا، بحيث يكون هناك فقط تأثير للعناصر النفسيّة السابقة دائماً من اللاحقة... بل إنّ الاطلاع على

العناصر النصيّة اللاحقة، يمكّن القراء من إعادة النّظر في العناصر التي تمّ الاطلاع عليها سابقًا، فالقارئ يتمثّل مؤقتًا الأجزاء الأولى من النّص المقروء، مع ترك كثير من الجوانب معلّقة إلى حين الاستمرار في الاطلاع على ما سيأتي من الخطاب، ليعيد تمثّله في ضوء المعطيات النّصيّة الجديدة، وهو يجري عمليّة إعادة النظر هذه في كل سطر أو كلمة يقرؤها من النّص إلى أن ينتهي من القراءة بشكل عام. ومن خلال هذا الفهم، تتداعى كثير من الثوابت في الفكر النقدي التحليلي، مثل: (المعنى الثابت) و(المقصدية المؤكدة للمؤلف أو النّص)»[٥].

وانطلاقًا من هذا التّصور لاستراتيجيّة القراءة؛ يستخلص ناقدنا الوظيفة التي تحققها للآداب، وهي إيجاد تصالح بين الإنسان ونفسه، وبينه وبين العالم، مستشهدًا بقول (أيزر): «إنّ مهمة النّاقد، لا تكمن في شرح النّص من حيث هو موضوع، بل في شرح الآثار التي يخلقها النّص في القارئ»[٦]، ومؤكدًا أنّ فعل القراءة في المجتمع الغربي فعلاً «من أفعال تحقيق الذات، وتأكيد الوجود، والتجديد المستمرّ للعقل، وعلاقة الإنسان مع نفسه ومع العالم»[٧]. ويغدو القارئ عنصرًا فاعلاً في تنمية الأفكار المتجدّدة، وينداح مفهومه عبر ممارسات (بارت) و(إيكو) ليشمل «دور مجمل أفراد الأمّة أو غالبيتها الذين يحملون في شؤون الثقافة والفكر آراء، قد تكون متشابهة أو متباينة أو متكاملة أو متعارضة، تنعكس عليها آراء المؤلف ولا يُتوقّع منها أن تجد بالضرورة استجابة واحدة»[٨].

وفي هذا السياق من الفهم، يصبح عقل القارئ حقلًا خصبًا ألقيت فيه مجموعة من بذور الأفكار؛ لكي تتفاعل على أرضه وتنتج أفكارًا أخرى جديدة، وهكذا تنطلق صيرورة التّجدد وتُفتح دائمًا نوافذ للحوارات والمراجعات المستمرّة، وتصبح قراءة النّص إحدى تجليات صناعة الحضارة وإشاعة الأفكار الجيّدة.

وإذا كانت هذه أهم تجليات الطّرح النظري المتماسك الذي بلورته المقدمة وكشفت عنه الممرات النظرية الحوارية في ثنايا الممارسات التطبيقيّة، فإنّ أهم ما يسيّج الوعي النظري لفعل القراءة لدى د.أحمد درويش هو التأكيد على أهميّة تناول النّص في ضوء ما أسماه (أعراف العائلة الفنيّة)، والتحذير من أن تطغى المبادئ النظرية والفنيّة على مسعى الناقد لمواجهة النّص واستكناه أسراره

والتأكيد في الوقت ذاته على أهميّة فعل الترجمة وفتح نوافذ الحوار الحضاري؛ لأننا إن أغلقنا النوافذ على أنفسنا؛ فسد الهواء الداخلي واعتلّ الجسد، شريطة أن نعنى بترجمة (الأنسب) ولا نلهث دائما وراء (الأحدث) الذي قد لا يتلاءم مع الجسد الحضاري الذي ننقل له الترجمة. وهو رأي استخلصه عبر رحلته الطويلة مع النقد التطبيقي من ناحية، ورحلته مع الترجمة بمحاورها الأربعة: ترجمة كتابات المستشرقين وكتابات أبرز النّقاد المعاصرين والترجمة في مجال الأدب المقارن وترجمة الشعر من ناحية أخرى.

وبالرغم من اتّساع ميادين الدراسات التطبيقيّة التي يحويها الكتاب، وانديا‌حها في فضاءات أدبيّة متعدّدة -قديمة وحديثة- وتنقلها ما بين أجناس الأدب المختلفة - شعرًا ومسرحًا ورواية وسيرة ذاتيّة ومقالاً أدبيًّا وأدبًا ساخرًا- فإنّ بوسع القارئ الفطن أن يستشف ملامح الذات الناقدة، القارئة، التي تواجه النّصوص والظواهر الإبداعيّة بجسارة فائقة وإصغاء يقظ ووعي بتاريخها ورصد لتحولاتها، مزودةً في ذلك برصيد كبير من الخبرة النقديّة والحياتيّة، وقدرة أسلوبيّة باهرة، ذات طبيعة حسيّة، تنجح طوال الوقت في إيجاد المعادلات البصريّة لأدق الظواهر التجريديّة، ودقة ملاحظة، تمكّن صاحبها من التقاط زوايا نظر مختلفة، لم يسبق لأحد أن نظر من خلالها، فضلاً عن موهبة شعريّة رصينة، تتدخّل في كثير من الأوقات، لتصوّب المسار، وتفتح آفاقًا أخرى للحوار مع القصائد. وهي ميزات متعدّدة، قلّما تجتمع في قبضة ناقد واحدٍ، يحظى بموهبة أصيلة، ويسعى دائمًا إلى التجدّد المستمر.

الحواشي:

(١) النّص والتّلقي، د.أحمد درويش، ط١ (القاهرة: الدار المصرية اللبنانيّة، ٢٠١٥م)، ص٥٠.

(٢) السابق، ص٣٣.

(٣) السابق، ص١٣، ١٤.

(٤) السابق، ص٣١.

(٥) السابق، ص٤٢-٤١.

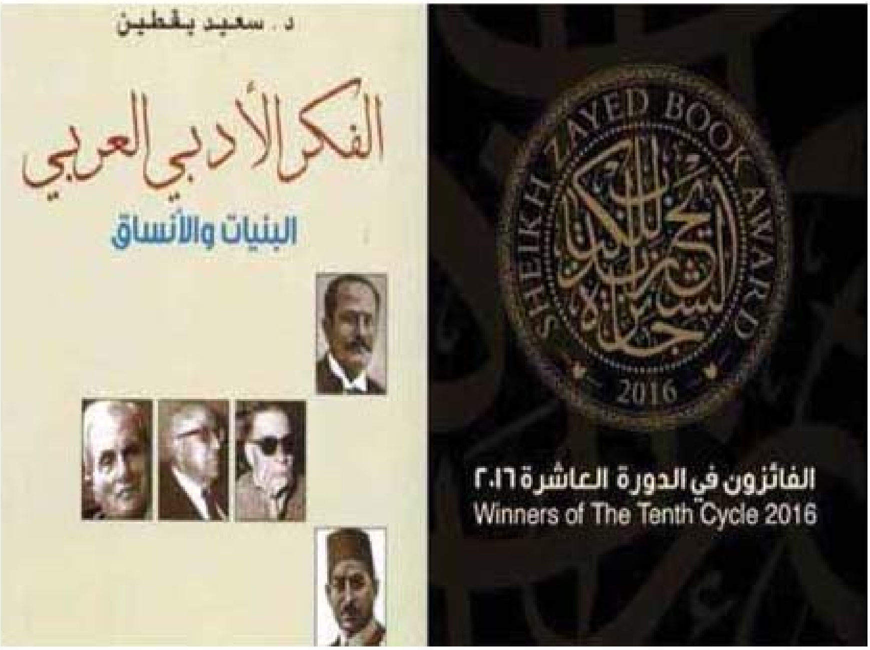
(٦) السابق، ص٤٦.

(٧) السابق، ص٤٣.

(٨) السابق، ص٤

قراءة في كتاب
(الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق)
للدكتور سعيد يقطين

د. مها بنسعيد - المغرب



كتاب (الفكر الأدبي العربي : البنيات والأنساق) للناقد والأستاذ والباحث المغربي د.سعيد يقطين، صدر عن دور النشر التالية: منشورات ضفاف، ودار الأمان، ومنشورات الاختلاف، سنة ٢٠١٤، وهو من الحجم الكبير عدد صفحاته ٣٥٨. زين غلافه بمجموعة من صور عمالقة الأدب، فالهدف من الدراسة - حسب الناقد- كيفية التعامل مع الأدب والدراسة

الأدبية منذ عصر النهضة، كما أن هذا الكتاب يأتي لتوسع القضايا حول الواقع النقدي والأدبي والثقافي وآفاقه الممكنة والمحتملة[1]، مقترحاً في ذلك الدخول في عصر المعرفة، القائم على الإبداع بدل الاستهلاك والاتباع. فقد راهن الناقد في تدشين نهضة الفكر الأدبي العربي على الإبحار في غمار الوسائط الجديدة، بوعي عميق وتبصر معرفي بأهدافها، بدل التعامل السطحي.

يتكون الكتاب من ثلاث أبواب موزعة كالآتي:

تمهيد : منعطف أدبي جديد.

الباب الأول: الفكر الأدبي الغربي : تشكلات ومبررات .

تقديم

الفصل الأول : الدراسة الأدبية اليوم : أسئلة الواقع والآفاق .

الفصل الثاني: الموسوعية والتخصص .

الفصل الثالث: تيمات ، بنيات ، أنساق.

تركيب

الباب الثاني : في الرؤية النقدية العربية.

تقديم

- **الفصل الأول:** مفهوم الأدب وتاريخه، وأجناسه عند جرجي زيدان والرافعي.
- **الفصل الثاني:** من مفهوم الأدب إلى مفهوم النقد : طه حسين وتأصيل النقد.
- **الفصل الثالث:** النص والمنهج والعلاقة الملتبسة.
- **الفصل الرابع:** النقد الأدبي العربي الحديث والآخر.
- **الفصل الخامس:** سؤالات الفكر الأدبي والإبداع الدبي.

تركيب

الباب الثالث: في الممارسة النقدية العربية.

تقديم

- **الفصل الأول** : من نقد الشعر إلى تحليل الخطاب الشعري.
- **الفصل الثاني:** قراءة التراث السردي العربي.
- **الفصل الثالث:** دينامية النص، دينامية القراءة.
- **الفصل الرابع:** مفهوم النص واستراتيجية القراءة.
- **الفصل الخامس:** النقد الثقافي والنسق الثقافي.

تركيب

المصادر والمراجع.

يتميز كتاب الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق بالجدة في الموضوع والدقة في التناول، إضافة إلى الانضباط المنهجي والتحليلي، وتنوع طرائق الباحث في التعامل مع مادته النقدية. ويمكن الاطلاع على المنجز النقدي، من خلال تتبع صيرورة الفكر الأدبي العربي، خلال فترة زمنية معينة، يقارب قرناً ونصف القرن، والخوض فيها؛ لمعرفة العوامل المسببة في إجهاض الانطلاق الفعلي لتاريخ الفكر الأدبي العربي.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب فاز بجائزة الشيخ زايد للكتاب على مستوى فئة (الفنون والدراسات النقدية). فوز مستحق لباحث ثقافي، وناقد، وأستاذ جامعي، انشغل بقضايا الأدب برؤيا علمية حديثة، وانفتح وتفاعل مع التكنولوجيا الحديثة.

طرح الناقد في بداية بحثه أزمة الدراسات الأدبية الحديثة بالتركيز على كتاب (تزيفيتان تودوروف الأدب في خطر)، إذ عمل الناقد على نقد أطروحته، من خلال طرح القضية نفسها في الكتابات الفرنسية (جان ماري

شايفر، دومينيك مانجينو)، والأنجلو أمريكية (جوناثان جوتسشال)، والجرمانية(فريدرون رينر)، كما كشف الناقد عن العوائق التي حالت دون تطور الفكر الأدبي العربي، ودعا إلى ضرورة تجديده، وتطويره، والإبداع فيه، برؤية علمية حديثة، متفاعلة، ومواكبة لروح العصر (عصر المعلومات/ عصر الرقمي)، باعتباره وسيطاً جديداً للإبداع والتواصل، كما دعا الناقد إلى تأمل وضعية الفكر الأدبي العربي منذ عصر النهضة، وشرح مجموعة من العوامل التي حالت دون تحقيق الانخراط فيه لأسباب تاريخية، معقدة (الثورة الصناعية)، فاقترح تصوراً جديداً لتجاوز الوضعية السابقة، ودعا إلى تبني نهضة جديدة، متفاعلة مع النهضة السابقة، متبنية في ذلك فكراً جديداً، مواكباً لروح العصر.

عمل الناقد أيضاً على رصد التحولات التي عرفها الفكر الأدبي الغربي في أوروبا وأمريكا منذ القرن التاسع عشر. لإبراز التصورات المختلفة حول أزمة الأدب، فأقر إلى أن التفكير في واقع الأدب ودراسته، لا يمكن أن يتحقق، بدون وضعه في نطاق العصر المعرفي/الرقمي، كما ميز الناقد بين تصورين مختلفين حول واقع الأدب ودراسته في الغرب: أحدهما تقليدي (التفكير في الفلسفة والعلوم الإنسانية...)، وثانيهما حديث، يؤسس لرؤية جديدة للأدب الرقمي والإبداع التفاعلي ودراسته في ضوء واقع جديد، فرضته التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، غير مهتمين بالأزمة.

حاول الناقد في الباب الثاني المعنون بـ (في الرؤية النقدية العربية)، والمتفرع إلى خمسة فصول، الوقوف عند مفهوم الأدب، الذي انتقل إلينا عن طريق الاحتكاك بالثقافة الغربية في عصر النهضة، إذ وجدنا الناقد يتحدث عن الجهود المهدورة في الفكر الأدبي العربي التي منعت تحقيق النهضة والدخول في عصر العلوم عند العرب لأسباب ذاتية وموضوعية. لينقلنا بعدها الناقد بالحديث عن صورة الناقد العربي منذ تشكله في الفكر الأدبي العربي الحديث

منذ بداية القرن العشرين إلى الآن، فتحدث عن الجامعي – الأكاديمي الذي مثله جرجي زيدان، إذ وقف على معنى الأدب وتاريخه وأجناسه، فاتخذ منهجاً محدداً، قائماً على التصنيف والتدرج، وأسس فهمه لتاريخ آداب اللغة العربية على الشمولية والكلية والترابط والقول بالتشابه والاختلاف؛ لذلك ظل مرتبطاً بالمؤسسة الجامعية (راهن على المعرفة العلمية). من هنا تحول المفهوم من الجامعي – الأكاديمي إلى الجامعي – الأديب الذي مثله مصطفى صادق الرافعي، الذي راهن على الثقافة الجامعية، واهتم بتكوين الأديب المتفوق الذي يعول – حسب الناقد- على ذاتيته ومواقفه الشخصية[٢].

نقلنا الناقد من صورة الجامعي – الأكاديمي، إلى الجامعي – الأديب، إلى صورة الأكاديمي- الأديب، الذي مثله طه حسين، المتميز بجرأته الأدبية. فقد حاول تأسيس منظور جديد للأدب، وتاريخه، وأجناسه الأدبية، والنقد الأدبي، من خلال توقفه على كتاب الأدب الجاهلي، الذي ظل يحمل أفقاً علميًّا جديداً على المستوى النظري للدرس الأدبي، فقد دعا طه حسين إلى البحث العلمي ومناهجه، من خلال إيمانه بالاختصاص، والانفتاح على جميع الاختصاصات، ودعوته إلى إصلاح الجامعة؛ باعتبارها الكفيلة الوحيدة لإصلاح الأدب. من هنا كان صوت المثقف امتدادا للأكاديمي – الأديب، والوجه الآخر لصورته.

يرجع الناقد فشل النهضة الأدبية العربية إلى عاملين هما:

- أن الأدب ظل بعيداً عن تحقيق الرؤية العلمية، حيث عمل الناقد العربي على تقليد مناهج الغربيين، دون استيعاب لخلفياته المعرفية؛ لهذا ظل التفاعل قائماً على الاتباع وليس الإبداع، تفاعل محدود لا يصل إلى التجديد والتطور.
- العمل بالقطيعة؛ يرجع الباحث سبب حصولها إلى التبعية، لما يستجد في الغرب دون استيعاب؛ لهذا السبب انبنى فكرنا الأدبي – حسب الناقد- على الانقطاع، لا التطور.

بانتقالنا إلى الباب الثالث المعنون بـ (في الممارسة النقدية العربية)، والمتفرع إلى خمسة فصول؛ نجد أن الباحث جعله خالصاً للتنظير والتطبيق، حيث اعتمد في تصوره العلمي للأدب على بعض النماذج العربية (عمر فروخ، عبد العزيز المقالح، عبد السلام المسدي، محمد مفتاح، أحمد اليابوري، عبد الله الغذامي)؛ لمكانتهم المتميزة في الساحة الأدبية، إذ توقفوا في دراسة النص الأدبي دراسة علمية، استطاعت أن توسع مفهوم النص الأدبي بشكل خاص، وربطه بمجالات علمية ومعرفية مختلفة.

ربط الباحث ضياع جهود الدارسين العرب لسببين:

أولهما: إيمانهم بالعلم والتخصص مع تشكيكهم في عملية تناول الأدب عند التطبيق على مستوى التصور؛ مما جعل نتائج أعمالهم متناقضة.

وثانيهما: تهميش الباحثين الذين اهتموا بالدراسة الأدبية؛ لأسباب متعددة.

وختاماً، فإن كتاب(الفكر الأدبي العربي : البنيات والأنساق)، انطلق من رؤية نقدية في دراسة تاريخ الأدب والنقد والفكر العربي، وتكمن الغاية الأساسية من هذه الدراسة في إدخال الممارسة الأدبية والنقدية في مجال الدراسة العلمية، التي عرفتها بعض الممارسات اللسانية والسيميائية والسردية، من حيث تبني التصورات العلمية ومناهجها في الدراسات النصية والأدبية بشكل عام. واستناداً إلى القراءة التي قام بها الناقد في تاريخ الفكر الأدبي العربي، فقد خلص إلى نتيجة مفادها: أن الفكر الأدبي العربي مطالب بولوج نهضة جديدة، تتجاوز الاجترار، وتتأسس على السؤال، والبحث العلمي، باعتماد الوسائط الجديدة (عصر المعلومات / العصر الرقمي).

الحواشي:

(١) كتاب الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، سعيد يقطين، ط١ (الجزائر: منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ٢٠١٤م)، ص٩.

(٢) السابق، ص١٢٤-١٢٥.

سعيد يقطين
رؤى جديدة للفكر الأدبي العربي[١]

رشيد الخديري - المغرب

استهلال:

يأتي كتاب (الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق)، الصادر سنة ٢٠١٤م[٢]، كامتداد جيني للمشروع اليقطيني (نسبة إلى يقطين)، الذي بدأه في ثمانينيات القرن الماضي - تحديداً سنة ١٩٨٥م - تاريخ صدور كتاب (القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب)[٣]، وتواصلت بعدها الإصدارات حتى وصلت ما يقارب العشرين إصداراً نقديًّا.

والكتاب قيد الدرس والمقاربة، يحمل سمات المغايرة والاختلاف -قياساً للمؤلفات الأخرى- بحيثُ عمل سعيد يقطين على إجراء مسحٍ في تاريخ الفكر الإنساني عبرَ عصوره المختلفة، وعلاقته بصيرورة الفكر العربي في تعدديته واختلافه، ذلك أن الأطروحة العامة للكتاب، تتجلى في كيفية تطوير الفكر العربي، من خلال إعادة التفكير في الأدب ووظائفه وأنساقه، خاصة أننا لم نستفد بالشكل الكافي من دروس الماضي، وأخلفنا مواعيدنا للتصالح مع الذات والتاريخ والفكر والهوية.

عبر تمهيد عام، وثلاثة أبوابٍ كبرى، وثلاثة عشر فصلاً، تنتظم الرؤى والتصورات، وفق بناء منهجي محكم، ومحكوم بطبيعة الأطروحات التي يُدافع عنها الباحث، بالرجوع إلى زمن تشكل الفكر الغربي منذ أواخر القرن الثامن عشر من جهة، والمراجعات التي تمت بخصوصه أواخر التسعينيات وبداية الألفية الجديدة من جهة ثانية، ثم يوجه الباحث بوصلته النقدية صوب الفكر

العربي، محاولاً الإجابة عن عديد التساؤلات التي عَطّلتْ مشروعنا العربي الفكري النهضوي، وهي -بدون شك- تساؤلات مشروعة وراهنة، تفرضها متغيرات العصر، وتحولات المعرفة، وسياقات التفكير في فترة المابعديات، وظهور مناهج ونظريات جديدة، رغم «أنه من الصعوبة بمكان، رسم الحدود التي تفصل بين مجالات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ومختلف العلوم الإنسانية الأخرى؛ لما يربط فيما بينها من علائق متشابكة»[3]، لكنها نظريات بدأت تفرض نفسها في الساحة النقدية، بوصفها تتماز بالتعددية والاختلاف في معالجة النص الأدبي، والنظر إليه كخطابٍ له أنساق ومضمرات. إن واقع الأدب يتطور ويتجدد باستمرار، وتتطور معه الآليات والمقاربات؛ مما يستوجبُ إعادة النظر في مناهج تفكيرنا، وطرق تلقي الأدب وتلقينه للطلاب والباحثين في المعاهد والجامعات والمدارس. وهذا الكتاب مُحاولةٌ جدية على درب المحاصرة المعرفية والإدراكية؛ مما يُسَهِّلُ في تكشف ملامح فكرنا العربي المعاصر، وربطه بالماضي، على أساسٍ من الامتداد والتجاوز والتخطي.

١- نقد أدبي أم فكر أدبي؟

البعض يتساءل-وأنا منهم-: لماذا الفكر الأدبي العربي، وليس النقد الأدبي العربي؟ أو أي شيء آخر له صلة. ربما الناقد سعيد يقطين قد فكر وقلَّب الموضوع أكثر من مرة، قبل أن يضع العنوان المناسب لرؤاه النقدية الجديدة، ولعل العنوان باعتباره امتيازاً استراتيجياً -كما يؤكد على ذلك جاك ديريدا- هو عتبة أساسية في استراتيجية القراءة، قراءة أي عمل إبداعي، بما هو لعبة شيقة بين المؤلف والمتلقي، تستجمع أفقين وتستدمجهما في أفق واحدٍ، أساسه الوعي بحضور أحدهما في الآخر، وهنا -في هذا الكتاب- يُحاولُ سعيد يقطين أن يُشركَ القارئَ/ المتلقي في هذه اللعبة: لعبة «اندماج الآفاق» بتعبير (ياوس)، لكن، عن أي قارئ نتحدث؟ وعن أي فكر نبحث بين ثنايا هذا الكتاب؟.

ما يعنيه الباحث وما ساقه من مبررات الاختيار، ينم عن وعي بقيمة الخوض في هذه الأطروحات، لنتفق أولاً أن الفكر أشمل وأعم من النقد والأدب والثقافة، وما النقد إلا جزء من منظومة فكرية، تتحكم في سيرورة التاريخ والإنسان والفن،

يقول الباحث:»أرى لزاماً، قبل إنهاء هذا التمهيد، توضيح عنوان الكتاب: لقد استعملت (الفكر الأدبي) العربي، وليس النقد الأدبي؛ لأني أرى أن (النقد الأدبي) قاصر عن الإلمام بكل ما يتعلق بالتفكير في الأدب باعتباره إبداعاً وبالاشتغال به؛ لأنه يتصل بجزء يسير من التفكير والممارسة المتصلين بالأدب؛ ولذلك أرى من الضروري استجماع مختلف أنماط التفكير في الأدب وممارسة التطبيق عليه في مفهوم عام وجامع هو (الفكر الأدبي). لم أستعمل النظرية الأدبية، ولا النقد الأدبي، ولا العلم الأدبي، ولا فلسفة الأدب، ولا الدراسات الأدبية؛ لأني أرى أن الفكر الأدبي يجب أن يتسع لكل هذه الممارسات؛ لأنها جميعاً وليدة صيرورة من التفكير في الأدب وتحليله وتفسيره وتقويمه وتأويله، على ما بينها من اختلاف وتكامل. وبذلك يمكن أن يغدو الفكر الأدبي ذا تاريخ هو تاريخ التفكير في الأدب من أقدم العصور إلى الآن«(٥). وبتتبع مفاصل الكتاب منذ بدايته إلى نهايته، يتضح أن أطروحته العامة، تتعلق ببناء فكر أدبي، عربي، يتجاوز ويتخطي السائد من النظريات. ويمكن تلخيص ما جاء في هذا المهاد التوضيحي على النحو الآتي:

١-١- إلزامية تبني مصطلح (الفكر العربي)، وليس النقد الأدبي، على اعتبار هذا الأخير صار قاصراً وعاجزاً عن مواكبة التفكير في الأدب، والتنظير له؛ لذلك من الضروري البحث عن مفهوم آخر باستطاعته الجمع بين المفاهيم والممارسات المتصلة بالأدب، والباحث سعيد يقطين، عكس الناقد الثقافي عبد الله الغذامي الذي أعلن عن موت (النقد الأدبي)، وحلَّ بديلاً عنه (النقد الثقافي)، وفي هذا الصدد يقول:»وبما أن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي، فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه، وكان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر، عقدت في ١٩٩٧/٩/٢٢م، وكررت ذلك في مقالة في جريدة الحياة (أكتوبر١٩٩٨م)«(٦)، وهو موقف يتماهي ويتقاطع مع أطروحة الناقد سعيد يقطين-فيما يتعلق بمسألة قصور النقد الأدبي- إلا أنهما يختلفان في اقتراح البدائل، وهنا يقترح يقطين (الفكر العربي)؛ لأنه مفهوم شاسع، وبإمكانه أن يستوعب كل الإبدالات والممارسات، بما فيها (النقد الثقافي). يستطرد قائلاً:»إن استعمال مفهوم (الفكر الأدبي) العربي، بديلاً عن النقد الأدبي وحتى

النقد الثقافي، بالمعنى الجديد الذي نمنحه إياه، سيجعلنا نعيد قراءتنا للأدب وللتصورات المتشكلة عنه في مختلف العصور، ويجعلنا نعمل على منحه خصوصيته في علاقته بمختلف أصناف التفكير القريبة والبعيدة، وبذلك نعطي للتفكير في (الأدبي) بعده المؤسس على خلفيات معرفية محددة، ونمكنه من أن يقيم علاقة جديدة مع مختلف العلوم؛ لأنه بدوره سيبحث عن الإجراءات والآليات التي تمكنه من أن يكون فكراً له إطاراته النظرية والمعرفية، ولا يبقى خاضعاً أو تابعاً لمختلف أصناف التفكير المعاصرة، وعالة عليها»(٧). إننا أمام مبررات وتوضيحات، تمنح الفكر الأدبي سمة الشمولية والقدرة على إعادة قراءة كل ما أنتجه النقد العربي من رؤى وتصورات، والواقع أن النقد الثقافي يُمكن اعتباره جزءاً من منظومة الفكر الأدبي العربي، كما أنه ليس حلًّا نهائيًّا لإشكالاتنا النقدية الراهنة، وقد يكون «بدوره عرضة للتجاوز في المستقبل على اعتبار أنه تقليعة معرفية، أنتجتها العولمة التي كسرت الحدود وتبنت الشمولية في إيقاع يقضي بمحو الثقافات المحلية وإحلال الثقافة العالمية كبديل، والتي هي الآن تعيش خطر التجاوز، حيث يسري هنا وهناك حديث عن ما بعد العولمة»(٨)، لكننا نُقِرُّ بحيويته وديناميته في حركة تجديد الرؤى والتصورات المتشكلة حول النقد العربي، رغم سيل الانتقادات التي وُجهت لمنظره الأول عربيًّا عبد الله الغذامي.

١-٢- لقد ظل النقد الأدبي العربي سجين أفكار ورؤى، تم الترويج لها في أروقة المؤسسة النقدية العربية منذ قرون، ولعل كتابات العقاد وطه حسين وغيرهما تمثل درجةً من الوعي إزاء بنيانٍ تقليدي، لا يقبل تلك الأمواج العاتية التي يُحدثها -عادة- كل جديد نقدي، خاصة أننا قمنا بإحلال النزعة التشكيكية مكان نقد، يجنح نحو السائد من المقولات التي تحتفي بالنص دون مساءلة أو زعزعة لهرمه القدسي، فـ« كل نقد للبنيات الاجتماعية التاريخية كما ورثناها عن الاستعمار، في علائقها الطبقية والعرقية والإقطاعية، خارج إطار المتعالي ليس نقداً، فالنقد إما أن يكون شاملاً أو لا يكون»(٩). وهذا القول، يتقاطع مع مقولة الباحث محمد أركون في وصفه الثقافة العربية بأنها ثقافة متعالية، وغير مستعدة للتنازل عن نرجسيتها المفرطة، وحساسيتها من كل جديد متجدد. تالياً واستتباعاً لما سبق،

يمكننا القول: إن النقد الأدبي نفسه، يعاني من أعطاب عدة، ويمكننا تلخيصها في أمرين اثنين:

١-٢-١- هناك اعتقاد راسخ لدى معظم النقاد بوجود منهج واحد، يصلح لكل النصوص، وبإمكاننا استخدامه باستمرار في مقاربة النصوص ومساءلتها، فالوعي بالمفاهيم والنظريات مسألة مقبولة، غير أن الالتزام بمنهج أحادي، سيعطل من قدرتنا على معالجة النصوص ونقدها، فلا وجود لنص (أملس) كما يشير إلى ذلك الناقد نبيل منصر، وإنما هناك نص متعدد، وعليه، ينبغي النظر إليه من زوايا مختلفة، واختيار المنهج الذي يناسبه، فالنص هو الذي يفرض المنهج أو النظرية، وليس العكس، وإلا فإننا سنسقط في التعسف والرطانة والتلفيق.

١-٢-٢- الأمر الثاني، يتعلق بالآليات التي يستخدمها النقد الأدبي في استسعاف ومساءلة النصوص، وهي آليات تستعار من حقول معرفية أخرى، كالفلسفة وعلم الاجتماع واللسانيات وغير ذلك، بمعنى آخر، إن النقد الأدبي ظل لقرون عديدة، يقتات على أدوات لا تخصه، وليست من صلب انشغالاته ومجالات اشتغاله، وبالتالي ينجم عن ذلك سوء فهم وارتباك منهجي، بحثي كل ما تعلق الأمر بنداء الممارسة النقدية، ربما وتوازيا مع ذلك، فأغلب المناهج النقدية، هي مناهج (منتزعة) من أفق مغاير، دون محاولة تبيئته في التربة النقدية العربية، لذلك كان الاندفاع نحو هذه المناهج الغربية ذا طابع انفعالي لا تفاعلي.

والباحث المجدد سعيد يقطين، له من التراكم المعرفي والقرائي ما يسمح له بتبني مفهوم (الفكر الأدبي)، بدلاً عن (النقد الأدبي)، كحل -ربما- لمعضلاتنا النقدية والفكرية. وهذا الكتاب هو ثمرة لإقامة طويلة -حوالي خمسين سنة- في مجال الدراسات النقدية تنظيراً وممارسة، ولا يمكن أن نتصور أن مثل هذه الخلخلة الغرض منها تبني كل ما قيل، وتجنب كل ما ليس له أهمية، وإن كنا نُقِرُّ بأصالة هذا البحث وقيمته المعرفية والفكرية، «فالبحث العلمي نشاط ذهني ولغوي، وهو قبل ذلك نشاط أكاديمي، يؤمل منه الوضوح والاقتراب، قدر المستطاع، من الموضوعية، بدءاً من التعبير، مهما استطالت درجة الإعجاب بالظاهرة أو النفور منها. الوصف العلمي هو المنتظر من خطاب البحث، أما وصف المدح والقدح، فهو

عديم الفائدة»[١٠].

إن ما يطرحه سعيد يقطين من رؤى جديدة وينافح عنها هو قمين بإحداث خلخلة في بنية النقد العربي، ويجعله يستوعب كل الآليات المتحكمة في إنتاج المعرفة، بعيداً عن التنميط والاجترار اللذين طبعا عملَ الممارسة النقدية العربية منذ عصر النهضة حتى الآن، وهو حين يستعرض أطروحته العامة للكتاب، يكونُ «هو حقيقة القارئ، شخصيته، جرأته، إرادته العتيدة من أجل أن يتغلغل هو نفسه في ما يقرؤه: إرادته في أن يكون امرَأً مطلعاً على القراءة عموماً»[١١].

٢- حقيقة الأدب وتحولات الفكر الأدبي:

أشرنا سابقاً إلى أن الأطروحة الأساسية للكتاب، هي إعادة التفكير في الأدب، وفي تصوري، علينا أولاً تحديد مفهوم للأدب؛ لأنه يبقى مفهوماً عائماً وسجاليًّا رغم كل ما أُلبسَ به من تصورات ومفاهيم، إلا أن ذلك مازال إلى حدود اليوم مثار أسئلة عديدة، ما الأدب؟ سؤال متاهة، كغيره من أسئلة العلوم الإنسانية، يبقى لغزاً محيراً للمشتغلين والدارسين والأدباء، وهو في حقيقة الأمر، يزيد في قوة البحث والنقاش، غير أننا نتفق أنه جسر للتواصل والتثاقف بين مختلف الحضارات والشعوب، ولا غنى لأمة من الأمم عنه، فلكل أمة آدابها وثقافتها وفكرها، تحرص –أيما حرص– على الدفاع عنها والتفاعل مع باقي الآداب الأخرى، من منطلق تلاقح الأفكار وضماناً لسيرورتها.

لكننا، حين نتحدث عن الفكر العربي وتحولاته، نجد أنفسنا أمام زخم هائل من التساؤلات، ونفس الوقت، نعترف أن لنا إرثاً أدبيًّا كبيراً –كغيرنا من الثقافات– ولنا مساهمات جليلة في تخصيب الثقافات الأخرى، غير أننا لم نستفد منه في بناء مجتمعات المعرفة. «ثمة مطب نحن اليوم، واقعون فيه، وهو مطب استحلاء ما في يدنا، أو ما وفد علينا من ماض ما، نخوضه دون مساءلة، ولا نخضعه للاستجواب، بقدر ما نخوضه كمنجز، وكنظام ثابت وقار»[١٢]. والباحث سعيد يقطين، يسعى إلى وضع الفكر العربي في سياق الانعطافات الكبرى التي بات يعرفها الفكر العالمي، بما أننا جزء لا يتجزأ منه، وقد ركز على عصر النهضة العربية، باعتباره

لحظة فارقة ومفصلية في تاريخ الأدب العربي، وهذا هو السياق العام الذي ينبغي وضعه في الحسبان، (ونحن نفكر في الأدب)، لكن المسألة تبدو في غاية التعقيد، ويصعب التمثل بها والخوض فيها كمنطلق (من أجل نهضة جديدة)، ومبررات ذلك أن لكل عصر إشكالياته وآلياته، فضلاً عن البنية المعقدة للثقافة العربية، التي مازالت في حاجة إلى مزيد الارتجاج والخلخلة، وأعتقد أن الباحث سعيد يقطين واعٍ كل الوعي بهذه الإشكاليات المركبة التي يعرفها الفكر العربي، يقول:«وكانت الدعوة التي دعوناها تتلخص في عدم تكرار التجربة، وعلينا التفكير في العصر الجديد عن طريق التفكير في تاريخنا الحديث، بموازاة مع إعادة قراءة تاريخ الغرب الحديث أيضاً، لكي نتمكن من دخول هذا العصر، وقد تركنا وراءنا تاريخاً حديثاً لم يقد إلا إلى الطريق المسدود»(١٣). نخلص إلى أن هناك ثلاث ركائز أساسية لهذه الدعوة، والملاحظ أنها تنبني على عنصر (الإعادة)، بما تحمله من دلالات عميقة:

أ- عدم تكرار التجربة الأولى، ويقصد بها النهضة العربية بين أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وبدايات القرن العشرين، التي لم نستثمرها على النحو الإيجابي في التصالح مع التاريخ، وبالتالي الدخول في عصر المعرفة، فالغاية هي التقاط الإشارات والامتلاء بها على نحو يتيح دخول الألفية الثالثة برؤية جديدة، «هذه الغاية الإنسانية المثلى، التي لا تطمئن أبداً إلى ما هو كائن، ولا تركن حتى إلى ما قد يكون، لن تكتسب معناها العميق إلا إذا كانت مترعة بروح تفاؤلية، تدفعها دوماً إلى الأمام، وتمنعها عن الارتداد والنكوص إلى الخلف، موقدة في طريقها جميع طاقات الفعل، والرؤيا، والسعي الدائب نحو تلمس إشراقات الكون، والاستبشار بأفراحه الكثيرة الآتية، التي لا تني الإرادة الحرة عن التشبث بأطيافها، مهما طال احتجابها الآني، وتمنعها عن الحضور الاستهلاكي السهل، الذي لا تراق في سبيله قطرة واحدة من الجهد»(١٤). إن هاجس الخوف من السقوط في نفس الأخطاء، هو أساس مقترحات سعيد يقطين، وهي مقترحات صادرة عن تصور منهجي متجدد ومتطور، قياساً بالكثير من الكتابات في هذا المجال، قد نجد في بعض الإصدارات الفكرية المغربية تلك النقلة النوعية في التعاطي مع إشكالات الفكر العربي المعاصر، لكنها مجالات تفكير، له أبعاد

فلسفية وإيديولوجية وتاريخية وتراثية، خاصة عند المفكر عبد الله العروي، فقد اتسمت أعماله الفكرية ببعد إصلاحي فلسفي أكثر منه أدبي فكري، «فالمقدمة التي كتب للترجمة الأولى (للأيديولوجيا العربية المعاصرة)، دار الحقيقة ١٩٧٠م، تشير إلى علاقته بالناصرية، كما تحدد كيفية استيعابه لمتغيرات وثوابت المشروع النهضوي، كما تبلورت في الفكر العربي المعاصر، منذ قيام دولة محمد علي، وتبلورت الكتابة السياسية الإصلاحية في منتصف القرن الماضي، مع كل من الطهطاوي والأفغاني، إلى المشروع الليبرالي الذي أنتجته أدبيات الإصلاح والنهضة في مصر، في النصف الأول من القرن العشرين (لطفي السيد، علي عبد الرازق، سلامة موسى، طه حسين، وغيرهم...) إلى ثورة ٢٣ يونيو ١٩٥٢م، والآفاق التي فتحتها في المجال السياسي المصري والعربي، ففي كل هذه العلامات الدالة، في تاريخ الفكر العربي المعاصر، نجد الخلفية الموجهة لتفكير نقدي، مسلح بالهواجس التاريخية، ومتجه نحو بلورة نقد إيديولوجي، يروم الدفاع عن منظور جديد في الإصلاح السياسي، ويتوخى تطوير الثقافة العربية، بالدفاع عن المثاقفة التي لا ترى في المشروع الحضاري الغربي، مجرد مشروع في الاستعمار والغزو، بل ترى فيه كذلك، أفقاً لإنسانية مستقبلية مشتركة»[١٥]، ما كتبه العروي هنا، يتقاطع نسبيًّا مع أطروحة يقطين من جهة، ويختلف معها من جهة أخرى، إذا أخذنا بعين الاعتبار المنطلقات القَبْلِية والخلفيات المحددة لكل واحد منهما، فالتيارات السلفية والليبرالية والاشتراكية فشلت في وضع الفكر العربي في صلب الانشغالات الكبرى التي عرفها عالم المعرفة، وعطّلت المشروع النهضوي للأمة، وهي بذلك، لم تقدم حلولاً، وإنما ظلت مجرد مشاجب، نعلق عليها آمالنا وأحلامنا، وأيضاً انكساراتنا وخيباتنا المتعددة.

ب- ضرورة التفكير في العصر الجديد عن طريق إعادة التفكير في العصر الحديث، وهو أمر محكوم بدرجات الوعي بالقضايا الراهنة وربطها بالسياق العام للفكر العربي، بنياته وأنساقه، إذ لا يمكننا وضع حلول وتصورات للخروج من أزمة الأدب، دون الرجوع إلى صورة الفكر العربي في العصر الحديث، وهي صورة بدأت تتشكل ملامحها الكبرى إبان حملة (نابليون بونابرت) على مصر أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، ودخول الطباعة، ثم ما لحق ذلك من بعثات

ثقافية إلى فرنسا، إلا أنها تبلورت بشكل كبير مطلع القرن العشرين، تحديداً ما بين سنتي ١٩٤٧/ ١٩٤٨ تاريخَ ظهور (شعر التفعيلة) مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وبعدهما عبد الوهاب البياتي، وهناك من نسب الحداثة إلى جماعة الديوان، ومدرسة أبولو في القاهرة، والرابطة القلمية في نيويورك، وجماعة مجلة شعر في بيروت عام ١٩٥٧م وغيرها من المدارس والجماعات، إلا أن الثابت أن الحداثة العربية لم يكن لها كيان مستقل عن الفكر الغربي، فقد بدت «متأثرة منذ بدايتها بالحداثة الغربية الأوروبية مفهوماً وتاريخاً، ليؤكد بأن بدايتها كانت في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي أو بداية القرن العشرين، وأنها تعكس في جوهرها معارضة جدلية، ثلاثية الأبعاد: هي معارضة للتراث، ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، فهي ثورة تتطلع على الدوام إلى قيم وأساليب وأشكال تعبيرية جديدة، فهي تكافح دائماً ولكن دون أن تنتصر تماماً، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر»(١٦)، ففي ضوء هذه المرجعيات المتعدِّدة، أمكننا القول: إن الحداثة ليست حكراً على قطر دون الآخر، وإنما هي حركة «عالمية ولدتها قوى مختلفة، بلغت ذراها في دول مختلفة وأزمان مختلفة، كان مكوثها في بعض الأقطار طويلاً وفي بعضها الآخر مؤقتاً، وفي بعض الأقطار أساءت الحداثة إلى تراثها الموروث كالتراث الرومانسي والفكتوري والواقعي والانطباعي، وفي أقطار عدت نفسها تطوراً لذلك التراث»(١٧). هذا هو السياق العام الذي ظهرت فيه معالم الفكر العربي في زمن الحداثة، وهو سياق ملتبس وقائم على مفاهيم وتصورات منزوعة من أفق مغاير ومختلف، وتحت إكراه مثاقفة غير متوازنة، فضلاً عن تجاذباتها المتعددة، واختلاف الرؤى والتصورات بين الأدباء والمثقفين العرب حول المركزية الثقافية بين بيروت والقاهرة، وتهميش ثقافات الأقطار الأخرى، واعتبارها من (التوابع) لا غير. ما حدث ومازال يحدث من شروخ في فكرنا العربي، مصدره الأساسي تلك البنيات المعقدة، وطغيان ثقافة (المراوحة)، لا نحن طورنا آليات اشتغالنا بما يتطابق مع معطياتنا الثقافية العربية، ولا نحن تمثلنا الفكر الغربي تمثلاً صحيحاً، ما نفعله هو نوعٌ من (التبعية العمياء) لكل ما يُكتب وما يجري التنظير له على كافة مستويات المعرفة الإنسانية، وتلقفه على نحو مروع وهدَّام.

ج- بالموازاة مع ما سبق ذكره، يقترح سعيد يقطين إعادة قراءة العصر الغربي الحديث، قياساً مع قراءاتنا للعصر العربي الحديث، وفي هذه العودات المستمرة، نكون أمام مفارقات لا تفضي في النهاية إلا إلى المزيد من الفجوات، ما أعنيه حقًّا هو الغرب، بدأ منذ أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الجديدة في مراجعة التفكير في الأدب، في تجديد وظائفه وربطه بباقي العلوم الإنسانية، يحضرني في هذا السياق، ما كتبه الباحث الفرنسي (جان- جاك لوسيركل)، حول (قراءة ريموند ويليامز اليوم)[١٨]، وكان السؤال الأساسي الذي تم طرحه: لماذا نستمر في قراءته الآن، وإعادة قراءاته من جديد؟ ببساطة يجيب (لوسيركل): «ما يدعونا على إعادة قراءته هو تأثيره في تاريخ الأفكار»(ص:٥). إننا حين نتمثل (بريموند ويليامز)، نكون أمام نموذج من نماذج كثيرة، حاولت إعادة قراءة الفكر الأدبي في الغرب، وهذه القراءة ليست اعتباطية، وإنما حتمية، تاريخية؛ من أجل بناء تصورات جديدة، واقتراح بدائل، تمكننا من استيعاب كل المتغيرات التي يعرفها الفكر العالمي الذي نحن جزء منه. إن مجال اشتغال سعيد يقطين، فرض عليه هو الآخر، تتبع كل ما كتب منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وبداية الألفية الجديدة من مراجعات تهم الفكر الأدبي وعلاقاته المتشعبة مع العلوم الإنسانية، وفي هذا الصدد، نقترح هذين الجدولين الانتقائيين، الإحصائيين، اللذين أعدهما الباحث لفهم طبيعة هذا التحول في الفكر الأدبي الغربي، مع الإشارة إلى أن الباحث، قد أرجأ الحديث عن الكتابات الألمانية إلى الفصل الثالث من الباب الأول (انظر: الفكر الأدبي الغربي: تيمات، بنيات، أنساق).

عنوان الكتاب	المؤلف	سنة النشر
وداعا للأدب	ويليام ماركس	٢٠٠٥م
الأدب في خطر	تزيفتان تودوروف	٢٠٠٧م
لماذا يصلح الأدب؟	أنطوان كامبانيون	٢٠٠٧م
ضد سانت بروست: نهاية الأدب	دومينيك مانغينو	٢٠٠٨م
معرفة الكاتب: حول الأدب والحقيقة والحياة	جاك بوفيرس	٢٠٠٨م

(الشكل ١: الإشارة إلى الكتابات الفرنسية التي حاولت مراجعة الأدب وطرق التفكير فيه، للتوسع: انظر الكتاب: من ص ٣٣ إلى ٣٨)

يبدو بوضوح أن النظرية الفرنسية انشغلت منذ بداية الألفية الثالثة في طرح التساؤلات حول مستقبل الأدب، وهو طرح له مبرراته؛ على اعتبار الأزمة التي بات يعيشها الأدب، مقارنة مع باقي العلوم، وهذه النماذج التي يقترحها الباحث سعيد يقطين، تُحاول قراءة الأزمة من زوايا مختلفة، واقتراح بدائل للخروج من النفق المسدود، وحاول تقديم تصورين اثنين، هما: تصور الفيلسوف (جان ماري شايفر) في كتابه (إيكولوجيا فرعية للدراسات الأدبية: لماذا الأدب وكيف ندرسه؟ الصادر سنة ٢٠١١م)، الذي «يبدأ بتنحية الفكرة السائدة حول انحدار الأدب وأزمته، مميزاً بين الإبداع الأدبي والدراسة الأدبية، موضحاً أن الأزمة تتصل بالدراسة لا بالإبداع»[١٩]، ثم هناك تصور (مانغينو) الذي يعمد إلى المقايسة في طرح القضايا بين ستينيات القرن الماضي والوضع الراهن، رغم الاختلاف في السياق العام للأطروحتين، موضحاً أن النقاش الدائر الآن حول الأدب، يبرز بالملموس مدى تجاوب الدارسين مع العلوم الإنسانية، بهدف الانتقال من أدبية الأدب التي نادت بها الشكلانية وقبلها البنيوية إلى علمية الأدب مع تطور علوم الإنسانيات والطبيعة والمعرفة، مما ينبئ بتوسيع مجالات اشتغالاته، والوقوف عند ما يعتور قيام فكر أدبي متجدد ومتطور. وسنحاول رصد أهم المراجعات الفكرية والنقدية كما تحصل عند الدارسين والمفكرين الأنجلو - أمريكيين:

عنوان الكتاب	المؤلف	سنة النشر
موت الأدب	كرنان	١٩٩٢م
انحدار الأدب وسقوطه	ديلبانكو	١٩٩٩م
هل للدراسات الأدبية مستقبل؟	جودهيرت	١٩٩٩م
ظهور الإنجليزية وسقوطها..	روبرت شولس	١٩٩٩م
الأدب: حرفة محاصرة	وودرينغ	١٩٩٩م
بعد النظرية	تيري إيغلتون	٢٠٠٣م
عد ما بعد البنيوية: قراءة، قصص، نظرية	ديفيس	٢٠٠٥م

(الشكل ٢: يتعلق بالكتابات الأنجلو - أمريكية في مجال التفكير في الأدب: للتوسع، انظر الصفحات: من ٣٩ إلى ٤٧)

ما نخلص إليه، هو أن الكتابات الفرنسية والأنجلو - أمريكية تتميزان بطابع تقييمي، تشخيصي لأزمة الأدب، بينما تجنح النظريات الألمانية نحو ما هو تركيبي، نسقي، بحيث إنها لا تكتفي بالتقييم، وإنما تقترح حلولاً وبدائلَ، لكنهما يتقاطعان ويتشاكلان في كون أننا فعلاً نعيش أزمة أدب، وهناك تراجع مهول في الإقبال على الأدب، وعلى العلوم الإنسانية بشكل عام. إزاء هذا الوضع المزري الذي بات عليه الأدب، سيتبنى سعيد يقطين نظرية الباحث (جوناثان غوتسشال) «في دعوته إلى التقارب بين الدراسات الأدبية والنظرية العلمية، وإلا فإن الحديث سيظل عن الأدب بدون مستقبل، يمكنه أن يسهم في تغيير الرؤى والمقاربات، ويجعل ما يسميه (المعرفة الأدبية)، في مستوى المعارف العلمية المختلفة». (ص:٤٥).

أتساءلُ بدوري، وهذا ما يَهُمُّني: ماذا عنَّا نحنُ العرب؟.

«لا توجد إذا سياسة واحدة للأدب»[٢٠]، لكننا في واقع الأمر، لا نملك (سياسة أدب) كما عند غيرنا، وكأننا لسنا معنيين بهذه التحولات الطارئة على الأدب ومجالات دراسته وعلاقاته المتشعبة مع العلوم الإنسانية الأخرى. وسنحاول مناقشة هذه المسألة في ضوء ما جاء في الباب الثاني (في الرؤية النقدية)، وتوازياً مع مفهوم الأدب بين الأمس واليوم، لكنني ارتأيت تأجيل ذلك، بعد أن نناقش عودة البنيوية من جديد إلى دائرة السجال، بحيث إن مناهج النقد التي ظهرت في فترة ما بعد البنيوية، خاضعة لصيرورة تحولية، لكنها ظلت مرتبطة بنظريات الستينيات والسبعينيات، بمعنى أن المناهج التي ظهرت في فترة الثمانينيات، انبنت على أنقاض البنيوية، وبالتالي يؤكد الباحث على أن: «هذه الصيرورة، تبرز بجلاء أن ما بعد البنيوية ليس سوى تطوير للمرحلة السابقة؛ لأن البنيوية في المجال الأدبي بصورة أخص، مشروع علمي. ولا يمكن للمشروع أن ينتهي؛ لأنه أبداً مفتوح على المستقبل للتطور باستمرار». (ص:٦٠)، نخلص إلى أن:

البنيوية، ليست دراسة حدسية عابرة، وإنما هي مشروع علمي، متكامل، وممتد عبر الأزمنة والعصور، بمعنى أن الصيحات التي نادتْ مؤخراً بـ(موت البنيوية)، غيرُ جدِّيَةٍ، فهي مازالت حاضرةً في محفل الدراسات النقدية وعلوم الإنسانيات

بكل قوتها، غير أننا نرى أن دراسة النص من خلال بنياته، (الدراسة من الدَّاخل) أمر متجاوز، إلا إذا تم تطوير آليات البنيوية إلى بنيوية جديدة، ثم إن دراسة النص دراسةً مُجَرَّدَةً من المؤثرات الخارجية، سيؤدي في نهاية المطاف إلى عزله وانكفائه على الذات. إن الباحث ينتصر للبنيوية، ويراها الحل الأمثل لإشكالياتنا الأدبية والفكرية، خاصة إذا انفتحت أكثر على (السرديات والأدب الرقمي والسيميائيات الرقمية).

ترى الباحثة العراقية بشرى موسى صالح، أنه «من المؤكد في المشهد النقدي العالمي أن مرحلة ما بعد البنيوية -بمناهجها المختلفة- قد أنتجت رؤى نقدية معمقة وكثيفة، قائمة على الثراء والتنوع والتعدد، تقوم على تأويل المظاهر الثقافية المتباينة، الكتابية والشفاهية في الفن والأدب»[٢١]. لا يمكننا حجب الرؤى الجديدة التي أتاحتها نظريات ما بعد الحداثة في استرفاد القيم المعرفية والفلسفية والفكرية، وبعثها في لغة الخطاب وآليات التلقي والنقد، كما أنه لا يمكننا تجاوز ما قامت به البنيوية في تصحيح مسارات النقد العالمي، وإعادة نشر الوعي بقيمة النص و(أدبيته)، لكننا، نرى أنها عمَّرت طويلاً حتى بات مثل الشجرة التي حجبت غابة الفكر، وآن الأوان لتجريب مناهج أخرى، أكثر تجاوباً مع روح العصر وانسجاماً مع (الثورات المعرفية الجديدة).

لا يمكن للبنيوية أن تنتهي، ستبقى أبداً مشروعاً للمستقبل، قابلاً للتطور، وهو ما أومأ إليه الباحث بـ(النظرية العامة للأنساق)، ويستطرد قائلاً: «سنعتبر الحقبة الثالثة حقبة (النسقية)، سواء سلم الباحثون بانتمائهم إليها أم لا؛ لأن الفكر النسقي هو الذي سيطبع هذه الحقبة» (ص: ٥٩). إن سعيد يقطين ينطلق في فرضياته من خلفيات المراجعة التي طبعت الألفية الثالثة على كافة المستويات، وفي كل العلوم الإنسانية (الفلسفة، الأنثربولوجيا، التحليل النفسي، علم الاجتماع...)، بل هناك إعادة المراجعة سرديًّا وروائيًّا، وظهرت أعمال مؤخراً، تُعيد الاعتبار -مثلاً- لـ(سجموند فرويد)، و(رولان بارث) وآخرين. إننا مع حقبة جديدة -بدون شك- وهي حقبة من المؤكد، ستعيد الاعتبار للكثير من الكلاسيكيات النقدية، لكن هذا لا يمنع من تبني خيارات نظرية أخرى كالدراسات الثقافية

والنقد الثقافي وغير ذلك.

إن ما يميز الدراسات الأدبية هو طابعها الإشكالي، السجالي، فضلاً عن تداخل النظريات، فهي لا تؤمن بالاختصاص، وإنما بالتعدد والشمولية، وقد أشرنا سابقاً إلى النزعة الاستعارية التي وسمت النقد الأدبي، وهذا أمر طبيعي، طالما أن هناك سيرورة فكرية عالمية، لكننا، لم ننخرط فيها بالشكل الكافي، ما إن نطمئن لمنهج أو نظرية، حتى نعانق صيحة أخرى، دون تفكير في تطوير الآليات النقدية، والاستفادة -قدر الإمكان- مما هو متاح وما سيتاح في المستقبل من نظريات في أفق بناء فكر عربي، لها سمات ومحددات دالة، بعيداً عن حالة الانبهار التي ميزت علاقتنا بالنظريات على مرّ التاريخ.

٣- الأدب العربي بين الأمس واليوم:

- **هل تَغَيَّرَ شيءٌ في مفهوم الأدب؟.**

يُجملُ الباحث سعيد يقطين الأدب العربي في ثلاث حقب أساسية، وهي حقبٌ تؤرخ لمسار الأدب العربي وإبدالاته، بدءاً من القصيدة باعتبارها «توقيعاً شخصيًا للثقافة العربية» كما تنبه إلى ذلك الشاعر والناقد صلاح بوسريف، ثم حقبة الكتابة (التدوين)، أو بروز (الناثر) كمقابل للشاعر، وصولاً إلى (الأديب)، الذي يجمع بين الاثنين، وبالتالي، صار مفهوم الأدب جامعاً للشعر والنثر، وهذه ترسيمة توضيحية لذلك:

ح1: الشعر (الشفاهة)	←	النقد الانطباعي (الاستحسان والاستهجان).
الحقبة الشفاهية.		
ح2: الكتابة.	←	النثرية (الكتابة) النقد العلمي (العلوم اللغوية والبلاغية).
الحقبة الكتابية.		
ح3: تحقيق النصوص.	←	النقد الأدبي (تاريخ الأدب).
الحقبة الطباعية.		

مما لاشك فيه أن سعيد يقطين قام بعملية مسح لتطور مفهوم الأدب عند العرب وتاريخه، توازياً مع تطور الممارسات النقدية، وقد أشرنا في كتابنا (التراث

النقدي عند العرب)، إلى أن "الممارسة النقدية عند العرب، تكشف عن وعي مستمر، نحو تبني خطاب نقدي، يروم مساءلة النصوص الأدبية، وهذا التعاقب المتسارع في درجة الوعي، لا يتوقف عند حدود مساءلة النصوص جماليًّا، وإنما يتصل بمناهج ومذاهب، ويتكيف مع تيارات متعددة، منذ نشأة النقد الأدبي بشكله الفطري، التأثري إلى مدارس البنيوية والتفكيكية والشكلانية في وقتنا الراهن، ونحن بهذا الوعي المتجدد في اتساع رقعة الدراسات النقدية، لا نروم الانتقاص من بواكير البداية، بقدر ما نسعى إلى تجسير العلاقة مع تراثنا القديم، لا سيما في ظل هذه الوفرة المعرفية والعلمية، وتصاعد وتيرة الإيقاع اللاهث وراء المتغيرات الإنسانية، وعالم المعرفة المتحول باستمرار. وعلى هذا الأساس يكون (الوعي الذاتي) طريقاً إلى (الوعي الكلي)، جنباً إلى جنب، تعميقاً لروح التواؤم والتصادي مع تراثنا النقدي والأدبي بصفة عامة"[٢٢].

إننا نتقاطع مع الباحث فيما ذهب إليه؛ ذلك أن مفهوم الأدب في الثقافة العربية ظل مرتبطاً أساساً بتاريخية الأدب، والتحقيب له، فهو يأخذ طابعاً سجاليًّا، وهنا تُطرح إشكالية التعاطي مع مقولات خطاب التاريخ، تعاقبيًّا وتحقيبيًّا وتصنيفيًّا، وعليه «فالقارئ المدعو إلى الاستهلاك، ملزم بفعل القراءة الآنية إلى مطابقة الحاضر بالماضي»[٢٣]، ومهيأ لملء الفراغات والبياضات التي تخلفها –غالباً- حقبة أدبية ما، والواقع أننا لا نعدم جهود الدارسين العرب في تطوير مفهوم الأدب وتقدير تحولاته الكبرى، هكذا نجد دراسات جورجي زيدان ومصطفى صادق الرافعي وطه حسين وروحي الخالدي وشوقي ضيف وحنا الفاخوري وغيرهم، محاولات لتأصيل مفهوم الأدب، وإن اختلفوا في التصورات والرؤى والمنطلقات الفكرية، إلا أنها تبقى دراسات مؤسسة، وتنم عن وعي وفهم كبيرين لواقع الأدب العربي وتاريخه.

إن منطق الصيرورة هو ما يَحكم رؤى الباحث لواقع الأدب وانعطافاته، هذا التاريخ الفكري للأمة، لاشك أنه عامل مُحَفِّز على المزيد من الحفر في القضايا الأدبية والنقدية، إنها دعوة صريحة إلى إعادة التفكير في الأدب، خاصةً أننا نعيش زمن التحول على كافة المستويات؛ لذلك حان الوقت لتأسيس

نظرية نقدية، عربية، أساسها الفكر البناء، والهوية المستقلة، وتكون قادرة على الانخراط الفعلي في صيرورة الفكر الإنساني، والتفاعل معه، تفاعلاً إيجابيًّا على أساس (المثاقفة)، مما هو قمين بتحقيق (نهضة) رابعة، تسمح له بالسير قدماً نحو إنتاج المعرفة، والمشاركة في نقل فكرنا العربي إلى مصاف الفكر الإنساني.

يقدم سعيد يقطين في رصده لتاريخ الأدب وتطوره، وبدايات كتابته تصورين هامين:

أ- تصور جورجي زيدان، وهو تَصَوُّرٌ ذو خلفيةٍ استشراقية، فيه إحالة على جهود بعض المستشرقين في كتابة تاريخ آدابهم، ثم تاريخ أدبنا العربي، من منطلق هوياتي محض، ذلك أن أوروبا بدأت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، تستشعر الخصوصية اللغوية، على اعتبار أن «اللغة هوية ناطقة»[٢٤]، ونواة لتشكيل قيم المواطنة والقومية، ولما (استأسدت) أوروبا، وصار لها كيان مستقل، راحت تبحث لها عن أسواق أخرى عن طريق «أجنحة المكر الثلاث»[٢٥] كما يسميها الباحث في الاستشراق محمد محمد الدهان، أو قوى الشر المتحالفة، وإن كنا نرى أن الاستشراق لعب دوراً محوريًّا في تطوير آليات المشتغلين في حقل الأدب والعلوم العرب. وجورجي زيدان واحد منهم، فعمل على كتابة تاريخ الأدب العربي وفق تصورات المستشرقين، وبهدف إعادة الاعتبار للهوية العربية-الإسلامية كضرورة وطنية وقومية؛ لذلك يقول الباحث: «لا غرو أن نجد الوعي بالكتابة في تاريخ الأدب العربي، يتحقق في مستهل هذا القرن مع بداية الإحساس بضرورة إعادة تشكيل الهوية العربية على أسس جديدة»[٢٦]، ثم هناك الضرورة الجامعية، بحيث تطلب الأدب إنشاء الجامعات والمعاهد للتدريس وتلقين الطلاب تاريخ آدابهم وفكرهم، وكان للرافعي الفضل الكبير في ذلك.

ب- تصور مصطفى صادق الرافعي، وهو تصور أكثر ميلاً إلى الاتجاه التقليدي، وهو بذلك يرفض وينتقد رؤية جورجي زيدان للأدب، فقد حاول مخالفته في التأليف والمنهج والنظرة، يقول موجهاً كلامه لجورجي زيدان، ومن ألف على مثاله: «إن الرافعي هنا، يبدو مطلعاً على ما قدمه زيدان في مجلة الهلال، ولذلك

فهو يخالفه في تعميم مفهوم الأدب، ليتسع لكل الإنتاجات التي خلفها العرب من أدب وعلم. ويتجلى ذلك في كونه يرى أن تاريخ الأدب، يجب أن يكون تاريخاً للأدب وفنونه فقط، ولا دخل للعلوم والفلسفة وسواها في تاريخ آداب العرب» (ص: ١٢٠). وواضح أن يقطين ينتصر لتصورات زيدان؛ لأنها نابعة من صميم المعرفة الحديثة الجامعية، قياساً لتصورات الرافعي التي تبدو تقليدية وغير مؤهلة لبناء مفاهيم جديدة للأدب، ومهما يكن فإننا أمام تصورين، شكلا نقلة نوعية في التعاطي مع مفهوم الأدب وطرق تدريسه في الجامعات والمدارس والمعاهد، شريطة الاستمرار والامتداد.

وتبدو كتابات طه حسين إرهاصات أولى، ومرحلة مفصلية من مفهوم الأدب إلى مفهوم النقد، صحيح أنه ناقش الأدب من جانبه الزمني/ التحقيبي، وبدا ذلك جليًّا من خلال كتابه الشهير (في الأدب الجاهلي)، إلا أن هناك منهجاً يوضح طريقة الاشتغال، وهو منهج تشكيكي، منفتح على الفلسفة والفكر، ومتحرر من (سلطة النموذج)، يقول: «الأدب ... في حاجة إلى أن يتحرر من هذا التقديس، هو في حاجة إلى أن يكون كغيره من العلوم، قادراً على أن يخضع للبحث والنقد والتحليل والشك والرفض والإنكار؛ لأن هذه الأشياء كلها هي الأشياء الخصبة حقًّا»[٢٧]. هذا الارتجاج في مستوى التفكير في الأدب، يحملُ إشارات استشراقية على نحو ما رأينا عند جورجي زيدان، أو يغرف من الاتجاه التقليدي كما عند الرافعي، إلا أن طه حسين كان توفيقيًّا، متمسكاً بالموروث الأدبي العربي القديم من جهة، ومنفتحاً على مذاهب النقد الجديدة من جهة أخرى.

٤- تركيب عام:

إن الباحث سعيد يقطين يقترح في مفاصل هذا الكتاب رؤى جديدة لفهم تاريخ وتطور الأدب العربي، عبرَ محطاته المتشعبة من جهة، وفي علاقاته مع المناهج والمذاهب من جهة أخرى. وقد وقفنا عند أهم القضايا التي تم طرحها في ضوء نقد النقد، نتفق حيناً، ونختلف حيناً آخر، لكننا نؤكد على رصانة وعلمية هذا الكتاب، وهو مدعاة للتأمل والنبش في التاريخ الفكري للأمة، انطلاقاً من عديد

المقاربات التي تم اقتراحها من خلال الأبواب الخمسة.

وانطلاقا مما درسناه في هذه المقاربة؛ نخلص إلى مايلي:

الفكر العربي مؤسس على الانقطاع، لا على الاستمرار؛ وهذا ما عطَّلَ مشروعنا (النهضوي)، وضرورة إعادة قراءته في ضوء ما تتيحه الوسائط الجديدة للمعرفة، وتحولات النظريات والمناهج النقدية، وربطها بخصوصيات الأمة العربية.

المركزية الثقافية المصرية ودورها التاريخي في صيرورة الأدب العربي، عبر جهود علماء كبار، مثل: جورجي زيدان، مصطفى صادق الرافعي، طه حسين، محمد مندور، وغيرهم، فكان لهم قصب السبق في إعادة الاعتبار للفكر العربي على اختلاف رؤاهم ومناهجهم وتصوراتهم. والباحث كان محقًّا في اعتبار هذه الفترة من تاريخ الأدب العربي (نهاية القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين)، من أخصب فترات الفكر العربي، وها نحن في الألفية الثالثة، مازالت تستهوينا كتب ومؤلفات هؤلاء؛ لأنها كتابات مؤسسة، إلا أن القطائع التي نحدثها كل مرة، تجعلنا نبدأ من جديد، وهذا هو معضلة الفكر العربي.

الباحث ينتصر للبنيوية، ويعتبرها مستقبل الدراسات النقدية، رغم ما يشاع في كونها لم تعد صالحة للنقد الأدبي، رغم أننا نختلف مع هذا الطرح في ضوء جديد المناهج وتطورات ما بعد الحداثة.

هذه بعض الخلاصات التي استقيناها من خلال دراستنا لبعض مفاصل الكتاب، وفي تصوري أنه سيشكل -لا محالة- انعطافةً كبيرة في تاريخ النقد الأدبي العربي، وتحولاً نحو رؤى جديدة في فكرنا العربي المعاصر.

الحواشي:

(١) أشير إلى أن هذه المقاربة في كتاب (الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق)، لم تشمل كل مفاصل الكتاب، ركزت فقط على الأطروحات الأساسية.

(٢) الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، سعيد يقطين، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، الرباط: دار الأمان، بيروت: منشورات ضفاف، ٢٠١٤م).

(٣) القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، سعين يقطين (القاهرة: دار رؤية للنشر،

٢٠١٤م).

(٤) أحمد الكبداني، ضمن كتاب (نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة)، جميل حمداوي، منشورات شبكة الألوكة، ص ١٠.

(٥) الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، ص١٨.

(٦) النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، ط٦ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠١٤م)، ص٨. ويمكن الرجوع أيضا إلى كتاب: نقد ثقافي أم نقد أدبي: حوارات لقرن جديد، عبد الله الغذامي، لعبد النبي اصطيف (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٤م).

(٧) الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، ص١٨.

(٨) نقد النقد: حدود المعرفة النقدية، عبد الحكيم الشندودي (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠١٦م)، ص٦٤.

(٩) حداثة السؤال، محمد بنيس، ط١ (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥م)، ص٢٢.

(١٠) مساءلات جديدة للشعرية العربية: في ضوء (الثابت والمتحول) لأدونيس، رضوان ابن عربية، ط١ (الجزائر، المحمدية: المتقي برينتر، ٢٠٠٧م)، ص٧.

(١١) ينظر: مساءلات جديدة للشعرية العربية، لرضوان ابن عربية، ص٩، نقلاً عن كتاب:

.Maurice Blanchot. L espace littéraire. ED Gallimard. Paris. 1955.P 263

(١٢) الشعر وأفق الكتابة، صلاح بوسريف، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، الرباط: دار الأمان، بيروت: منشورات ضفاف، ٢٠١٤م)، ص١٨.

(١٣) الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، ص٢٢.

(١٤) الكتابة وهاجس التجاوز، بهاء بن نوار، ط١ (الأردن: دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م)، ص١٨.

(١٥) الفكر الفلسفي في المغرب: قراءات في أعمال العروي والجابري، كمال عبد اللطيف (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣م)، ص١٧.

(١٦) في النقد التكاملي، إبراهيم الوحش، ط١ (دبي: منشورات مجلة دبي الثقافية، الإصدار (٧٥)، ٢٠١٣م)، ص١١.

(١٧) الحداثة، مالكوم برادبري، ترجمة مؤيد فوزي حسين، ط١ (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٠م)، ص٦٦.

(١٨) Jean-Jacques Lecercle. lire Raymond williams aujourd'hui. culture et .matérialisme

(١٩) الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، ص٣٤.

(٢٠) سياسة الأدب، جاك رانسيير، ترجمة رضوان ظاظا، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة)، ص٤٠.

(٢١) بويطيقا الثقافة: نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، بشرى موسى صالح، ط١ (بغداد: منشورات بغداد عاصمة للثقافة العربية، ٢٠١٢م)، ص٨.

(٢٢) التراث النقدي عند العرب، رشيد الخديري، ط١ (الشارقة: دائرة الإعلام والثقافة بالشارقة، ٢٠١٤)، ص٢٥.

(٢٣) P. Charaudeau-Langages et discours-éléments de semiolinguistique. Hachette Université.1983

نقلاً عن: نقد الشعر في المغرب الحديث، لعبد الجليل ناظم، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٢م)، ص١٧.

(٢٤) اللغة هوية ناطقة، عبد الله البريدي (الرياض: منشورات المجلة العربية، العدد (١٩٧)، ٢٠١٣م).

(٢٥) قوى الشر المتحالفة: الاستشراق، التبشير، الاستعمار وموقفها من الإسلام والمسلمين، محمد محمد الدهان، ط٢ (القاهرة: دار الوفاء، ١٩٨٨م)، ص٢٥٠.

(٢٦) السرد العربي: مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، ط١ (القاهرة: دار رؤية، ٢٠٠٦م)، ص٩١.

(٢٧) في الأدب الجاهلي، طه حسين، ط١٢ (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص٥٨.

ملف العدد

إشكالية المنهج
في الدراسات الأدبية والنقدية

- مسألة المنهج في خطاب النقد العربي المعاصر
- أزمة تطبيق المناهج النقدية بين التركيز على الوسائل وتهميش الغايات
- أسئلة حول المنهج في الدراسة الأدبية
- لا خلاص لنا خارج النص
- النقد الأدبي وسلطة المعرفة اللسانية
- النقد الروائي العربي: سؤال المنهج و الأسس المعرفية
- النقد العربيّ الحديث.. بحث عن منهج!
- تداخل المناهج النقدية بين التفاعل والتدافع
- منهج مقترح في دراسة الأدب
- نهاية عصر النص .. بداية عصر النظرية: قراءة في المناهج النقدية المعاصرة

مسألة المنهج
في خطاب النقد العربي المعاصر

د. محمّد الكحلاوي - تونس

لقد صار اليوم من الوجاهة أن نطرح مسألة خطاب المنهج في النقد العربي المعاصر، بنفس الدرجة من الأهميّة الّتي نطرح بها مشكل شعريّة الخطاب الأدبي أو شروط إنتاج إنشائية العمل الأدبي، حيث يستمرّ طرح السؤال حول العوامل المتحكّمة في مسار تكوّن المتن المعرفي للخطاب النقدي العربي المعاصر وشروط علميته ومعقوليته، منذ فجر العصر الحديث. ومن ثمّ التساؤل عن بروز ذاك الوعي العميق بمشكل المنهج وبمسألة تجديد أدوات التحليل والقراءة، والبحث في إشكاليات إجرائها على النصوص الأدبيّة (السرد والشعر) وسائر متون التراث.

ظهرت ملامح الوعي بالمنهج وأهميّة التنظير له، منذ أواخر القرن التاسع عشر وفجر القرن العشرين ممثّلة في محاولات الرّواد الأوائل من مجدّدي البلاغة كأمين الخولي (ت ١٩٦٦م)، وأحمد الشايب (ت ١٩٧٦م)، وأحمد أمين (ت ١٩٥٤م)، ومؤرّخي الأدب ودارسيه، مثل: جرجي زيدان (ت١٩١٤م)، والشيخ حسين المرصفي وأحمد حسن الزيات، وصولاً إلى طه حسين (ت ١٩٧٣م) الّذي عرف معه النقد نقلة نوعية، تجلّت في إحكام تدقيق مرجعيّة المنهج وأسسه المعرفيّة، وضبط دلالة المصطلح النقدي في علاقته بالمفهوم، بوصفه عماد بناء الجهاز النظري للمنهج. وللإشارة؛ فإنّ الدلالة الاصطلاحية لمفردة «منهج لم ترد بصيغة لفظها إلّا في عمل طه حسين، فقد استعمل زيدان والرافعي في الدلالة على المنهج، الطريقة حيناً والخطّة حيناً آخر»(١). وفي السياق نفسه جاءت محاولة محمّد مندور (ت ١٩٦٥م)، التي كان هاجس المنهج محوريًّا فيها، بدءًا من عنوان الكتاب (النقد المنهجي عند العرب).

ويمكن اعتبار أنّ أوّل لحظة وعي بمسألة المنهج في النقد العربي الحديث تجسّمت في تلك «الإجابة الّتي صاغها عصر الإحياء ١٧٩٧- ١٩١٤م، بجناحه الّذي راده حسين المرصفي (الوسيلة الأدبيّة- ١٨٧٥م)، ومحمّد سعيد (ارتياد السعر في انتقاد الشعر - ١٨٧٦م)، ومحمّد دياب (تاريخ آداب اللغة العربيّة - ١٩٠٠م)»(٢). وقد ظهرت في مقابل أعمال هؤلاء محاولات أخرى في النقد، ارتبطت في مجملها بالبلاغة العربية والنزوع إلى تجديدها وبمباحث علم الأدب، قادها «جابر ضوط في (فلسفة البلاغة - ١٨٩٨)، ومحمّد روحي الخالدي في (تاريخ علم الأدب عند العرب والإفرنج- ١٩٠٤م)، وقسطاكي الحمصي في (منهل الورّاد في علم الانتقاد- ١٩٠٧م)، وغيرهم»(٣). وفي الإطار نفسه، يمكن إدراج كتابي أمين الخولي (مناهج تجديد) و (فنّ القول)، غير أنّ مناحي التجديد ومحاولات التّأسيس النظري العلمي للمنهج النقدي في الثقافة العربية المعاصرة، ارتبطت في مجملها في النصف الأوّل للقرن العشرين بالرّهان على المنهج التّاريخي أفقاً معرفيًّا وأداة تحليل لدراسة النصّ الأدبي؛ بوصفه مرآة للواقع وصورة لوعي مؤلّفه بذاته ومجتمعه، حيث ظهر إبدال الدّراسة التاريخيّة للأدب «على أنقاض النقد الّذي خيّم خلال فترة طويلة، والّذي ظلّ عبارة عن شروح وحواش وتعليقات نحوية على النصّ الأدبي، استمرّت ووجدت من ينتصر لها ... وقبل دخول المناهج إلى الجامعة، ظلّ مهيمناً، وما تزال امتداداته موجودة، وهي تتجلّى بصورة مختلفة»(٤).

لقد حاول تيّار النقد التّاريخي الاجتماعي، الّذي ارتبط في محاولات تشكّله الأولى بمؤلّفات طه حسين، تجاوز ذاك المنحى التقليدي في النقد الأدبي الّذي يبحث فقط عن المعنى أو وجوه بلاغية كالاستعارة والمجاز والكناية، لكن لمّا تقدّمت مناهج المعرفة والنظرة إلى اللّغة في علاقتها بالذّات المتكلّمة والسياق ومتلقّي الخطاب، تبيّنت محدودية النقد القديم - رغم ثراء منظوره للّغة والمعنى والفنّ- عن الإحاطة بمكوّنات النصّ الدلالية والجمالية وإدراك علاقته بإطاره المرجعي وذات مؤلّفه؛ لذلك أخذ «النقد العربي الحديث، مع مطلع القرن العشرين، في التّحرّر (تدريجيًّا) من إسار النقد القديم ذي الطبيعة اللّغوية البلاغية، وراح يتطلّع إلى آفاق جديدة»(٥)، يعيد من خلالها الرّوح إلى البلاغة القديمة، ومن هنا جاءت محاولات تجديدها، وتبنّي نظرة جديدة إلى اللّغة والأدب في بعده الفنّي والوظيفي، ومن ثمّ حاول خطاب النقد العربي الحديث أن «يستجلي من وراء

اشتغاله على النصّ المنقود، بواعث النفس والبيئة والعصر»[٦]. وهو ما تجسّم على الأخصّ من خلال محاولات استدعاء المنهج التاريخي، كذلك اعتماد المنهج الاجتماعيّ وأدوات التحليل النفساني ومجمل المناهج ذات الطبيعة السياقية، الّتي تلتقي في نظرتها إلى النصّ، باعتباره صدى للواقع ومرآة للبيئة وصورة عن ذات صاحبه ونظرته إلى الواقع الخارجي، وهو ما يعني النظر إلى الأدب كأيّ من نتاجات الفنّ وسائر إبداعات الفكر الّتي لا تعدو أن تكون- وفق هذه المناهج - إلّا مرآة للواقع وانعكاساً له. ومن المعلوم أنّ هذه المناهج نشأت في الغرب؛ نتاجاً للتحوّلات المعرفيّة الّتي شملت العلوم الطبيعيّة والإنسانيّة وحقول الفكر والفلسفة، باتّجاه التدقيق في أدوات البحث والنظر على أسس ومبادئ عقلانيّة واختبارية وتجريبية، تسعى أن تكون الأفكار والتصوّرات مطابقة للوقائع وحقائق الأشياء.

ويبدو أنّه ما كان ليحدث ذاك التحوّل في طبيعة البناء المعرفي للنقد العربي الحديث «لولا ازدياد فجر (عصر) النهضة سطوعاً، ومشروعها انفتاحاً وتجذّراً، ورقعة الأدب وموضوعاته اتّساعاً وتنوّعاً، واتّجاه الفاعلين إلى أدب الغرب ينهلون من مصادره. وكان النّقد من جملة ما جذب انتباههم من هذه المصادر، فأقبلوا عليه، وأخذت شيئاً فشيئاً تستقيم لهم فيه مذاهب جديدة، ما عرفها نقدنا العربي القديم كلّ المعرفة»[٧]. وهكذا مازالت مسألة تلقّي النقد الغربي، منهجاً ومصطلحاً وبنية مفاهيم، أيضاً إدماج إبدالاته ضمن المجال التداولي للخطاب النقدي العربي الحديث، ممّا يمثّل إشكالات معرفية وقضايا نظريّة. وقد ظلّت هذه الإشكاليّة قائمة منذ بدايات القرن العشرين إلى فجر الألفية الثالثة، ولم يحسم بعد القول في مسائلها. ويبدو أنّه كان للجدل الّذي أثارته كتابات طه حسين، لاسيما منها مؤلفه في (الشعر الجاهلي)، الدور الحاسم في طرح مشكل المنهج، وطبيعة الأدوات النظريّة وسياق إجرائيتها وجدواها في المستوى التطبيقي.

ولقد ظهرت معالم هذا الوعي المعرفي بأهميّة قضيّة المنهج في النصف الثاني من القرن العشرين، بموجب التأثير الّذي ظلّت تمارسه الثقافة الغربية المعاصرة في نظيرتها العربيّة الوافدة منذ عصر النهضة والإصلاح إلى الآن، ذلك أنّ «مناهج النقد العربي الحديث ظلّت في وجودها وسيرورتها مرتهنة ضمن الإطارات المنهجية الّتي تبلورت في حقل الممارسة النقديّة الغربيّة»[٨]. وهو ما شرّع

للقول إنّ «النقد العربي وُلد وثيق الصلة بالنقد الغربي»[٩]. ولهذا ارتبط الوعي بأهميّة المنهج النقدي والتنظير له ببدء تلقّي أطروحات الفكر الفلسفي ونظريات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة الحديثة واللّسانية الحديثة وبنشاط حركة ترجمة مصنّفات مناهج القراءة إلى اللّغة العربيّة، ممّا اقتضى ضرورة الخوض في قضيّة (المصطلح النقدي)؛ بهدف التّأسيس المعرفي العلمي العميق لخطاب المنهج في الفضاء التداولي النقدي العربي، ومن ثمّ التّشريع لسياقات استخدامه في تحليل النصّ الأدبي ودراسة متون التراث العربي الأخرى. وقد كان للدّرس الأكاديمي العربي الّذي ارتبط ظهوره ببعث الجامعة والتركيز على تدريس مسألة المنهج ونظريّة المعرفة في العلوم الدقيقة والإنسانيات أثره في توجيه أطر طرح مشكل التنظير للمنهج، وتحديد سبل إجرائه على النصّ الإبداعي أو مدوّنات التراث الأدبي العربي والإسلامي. إذ شغلت قضيّة المنهج اهتمام المنظّرين لنقد الأدب ودراسة أجناسه الفنّية، كما استقطبت اهتمام الباحثين في متون التراث الأخرى والمنشغلين بأدوات قراءته، انطلاقاً من قضايا العصر وأدوات المعرفة الحديثة.

وللإشارة، فإنّه بعد محاولات طه حسين ومحمّد مندور وأحمد أمين وأحمد الشايب الّتي اهتمّت بالبحث عن مبادئ المنهج الأمثل في دراسة الأدب وبيان مبادئه، اتّخذ الخطاب النقدي العربي منذ الستينيات، منحى بحث معرفي، نقدي، ومسار تساؤل منهجي، حول مدى علميّة الأدوات والآليات المشكّلة لبناء الجهاز النظري للمنهج، ومن بدأت عناصره ومكوّناته في التماسك والتّرابط النظري بما يجعل منها نسقاً معرفيًّا، يتضمّن أدوات للتحليل والقراءة، سواء تعلّق الأمر بنقد الإبداع والتنظير لأشكاله وجمالياته أو بخصوص قراءة متون التراث البلاغي والفكري النقدي والبحث عن سبل التجديد والتحديث، انطلاقاً من نمذجة نظريّة متماسكة المبادئ والعناصر، تستمدّ أسسها الإبستمولوجية من ثورة المعرفة العلمية المعاصرة في اللّغة والإنسانيات وفي علوم الطبيعة، على النحو الّذي من شأنه أن يُساعد على بناء معالم خطاب علمي، نقدي، فنّي، يحيط -إلى حدّ- بخصائص النصّ الأدبي ودلائل لغته ومظاهر جماليته وفنيّات استعماله للغة الّتي تميّز مبناه ومعناه، وتطبع أسلوبه وتحدّد معالم أدبه.

ولقد تكثّف منذ مطلع ثمانينات القرن العشرين خاصّة، نسق الاهتمام بقضايا

المنهج والتنظير لمناويل النقد والقراءة؛ انطلاقاً من وعي إبستمولوجي (معرفي، علمي)، دقيق بحدود المفهوم ومسائل البناء النسقي للنظرية وأدوات البحث، يعود في أساسه إلى ذاك التأثير الذي مارسته مجمل التحوّلات المعرفية العلميّة التّي حدثت في مجال اللسانيّات والأبنية النظرية للعلوم الإنسانيّة (علم الاجتماع والتاريخ والأنتربولوجيا وعلم النفس)، كذلك الشأن بالنسبة لحقل الفكر الفلسفي؛ لارتباطه بتطوّر المعرفة العلميّة، حيث ظلّ التنظير للمنهج-غالباً- منذ (ديكارت Descartes R.- ت١٦٥٠م)، منشدًّا إلى مبادئ وتصوّرات فلسفيّة، تنسّق مفاهيمه وتمنح نظامه المعرفي الوجاهة والمعقوليّة، قبل أن تصبح اللّسانيات وعلوم النصّ ومفاهيم البلاغة الجديدة والأسلوبية، إضافة إلى مفاهيم الفلسفة المعاصرة أرضية معرفيّة ومنطلقات نظرية، منها تستقي مناهج النقد الأدبي والفنّي إبدالاتها وفرضياتها ومبادئها، وتستند إليها في تشكيل الأطر النظريّة لمناويل اشتغالها. فكان من أبرز ثمرات ذاك التلقّي ظهور رسائل وأطروحات أكاديميّة ومقاربات نقديّة، اعتمدت المناهج الحديثة والنظريات المعاصرة في تحليل النصّ الأدبي وقراءة التراث العربي.

أ- في قضيّة مفهوم المنهج:

تقدّم معاجم العلوم الإنسانية والفلسفة وموسوعات المصطلحات العلميّة مفهوم المنهج-غالباً- على أنّه مجموع من القواعد والمبادئ النظريّة البديهيّة، التي تمّت البرهنة على صلابة بنائها النظري، ومتانة تماسك المفاهيم المؤسسة لها والمرتبطة بفرضيات تؤكد سلامة ذاك البناء النظري وإمكان استخدامه منوالاً في البحث والتحليل ذا وجاهة، يمكن اعتماده نموذجاً نظريًّا في البحث والدّراسة. إنّ المنهج بهذا المعنى "مسار إجرائي، يسلكه المرء، بصفته طريقة تحليل، بعد وضع جيّد للعمل وتصميمه، (كما) يدلّ المنهج على مجموعة من الطرق العمليّة، القصد منها بلوغ نتيجة مستهدفة في أيّ مجال من مجالات الفعل، والتفكير والتأمّل، والبحث عن الحقيقة"[١٠]. وهو ما يعني أنّ المنهج عبارة عن «نسق (من) الأدوات المفاهيميّة المستثمرة لإنتاج الأدب»[١١]. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ النموذج النظري للمنهج المحتذى في العلوم الإنسانيّة والأدب، صار يستمدّ منواله التأسيسي من ثلاثة أنساق معرفية كبرى:

١- العلوم الدقيقة (الصحيحة) والمنطق من حيث هو كلّيات ومبادئ، تمّت البرهنة على صدقها، ومدى مطابقتها لواقع الأشياء والظواهر، يمكن أن يعتمدها العقل حتّى لا يقع في الخطأ. ومنذ (أرسطو) إلى (فرنسيس بيكون) و(رسل وكارناب / رائد الوضعية المنطقية)، وانطلاقاً من التقدم الحاصل في الرياضيات؛ بوصفها الأساس النظري الضامن لبداهة المعادلات العقلية النظرية، ظلّ نموذج مناهج النقد والبحث في بنائه النظري مستنداً إلى مبادئ العلوم ومفاهيم إبستمولوجيا المعرفة؛ ليؤسّس لنظامه المعرفي وتماسك عناصره المكوّنة لجهاز اشتغاله. ومن المعلوم أنّ النقد في مجال الأدب احتذى ومازال نماذج العلوم الإنسانية الّتي بدورها تتّخذ من نماذج البحث في العلوم الطبيعية منوالاً، يضمن لها المعقولية والوجاهة وفعاليّة الإجراء عند التطبيق (ممارسة القراءة والتحليل).

٢- مبادئ التفكير العقلي المجرّد، لاسيما منها ما تبلور مع الفلسفة الكرتيزنيّة، نسبة إلى (ديكارت) الذّي خصّ مسألة المنهج بكتاب، اعتبره ضامناً لسلامة النظر العقلي والبحث في قضايا الوجود والمعرفة، وسمه بـ(قواعد المنهج)[١٢]. وقد عرف هذا النموذج تأثيراً بارزاً في النقد العربي، بدت معالمه واضحة، على الأخصّ في مقدمة كتاب طه حسين (في الشعر الجاهلي)، حيث صدع بالقول: «لا أقبلُ إلا ما هو في غاية الوضوح والتمييز، ولا أصدّق إلا ما يقرّ العقل»[١٣]. وقد تطوّر المنهج الديكارتي بموجب نقد (كانط - ت ١٨٠٤ م) له الذي طرح مسألة الحكم العقلي، وإمكان المعرفة العقليّة، ووضعها موضع مساءلة أمام محكمة العقل ذاته، كما مثلت فلسفة (هيغل - ت١٨٣١م)، وفينمينولوجيا (هوسرل - ت١٩٣٩م)، وتأويلية (هيدغر- ت١٩٧٦م) و (غادمير -ت٢٠٠٢م)، و أركيولوجيا (فوكو - ت١٩٨٤م)، بدورها منطلقات معرفيّة وأسساً نظريّة، تمّ الاستناد إليها في صياغة مناويل النقد الأدبي و نظرية الأدب، لاسيّما لدى مدرسة جماليات التلقّي.

٣ - ثورة العلوم اللسانيّة التي تبلورت لبناتها الأولى مع دي سوسير (ت ١٩١٣م)، وتفرّعت عنها علوم تحليل الخطاب ونظريّة الأدب والسيمولوجيا وعلوم النصّ، وكان امتدادها واضحاً في المنهج البنيوي الذّي استقى من الّلسانيات مبدأ التفريق بين الّلغة والكلام ومقولة المحايثة وفكرة البنية والنسق ومفهوم العلامة. وانطلاقاً من نتائج علوم الّلسانيات؛ تشكّلت أهميّة الدّراسة النصيّة للغة في بعدها الاتّصالي

ووظائفها البلاغية الدّلالية والأسلوبيّة الجماليّة، حيث بدت أهميّة «استنطاق النصّ والانطلاق من مبناه للوصول إلى معناه، أو تفكيك النصّ ثمّ تركيبه، أو استغلال جهاز التواصل بوظائفه الستّ»[١٤]. وهكذا، ظلّت لسانيات الأدب إلى اليوم، أو لسانيات النصّ، المجال المرجعي الّذي منه يمتح النقد الأدبي نماذجه المعرفيّة.

ولقد ظهر منذ فجر تسعينيات القرن العشرين نزوع معرفي واضح المعالم، يحدوه هاجس تأسيس مناهج النقد الأدبي على أسس نظريّة صلبة، وفق نماذج علميّة محدّدة في الدّراسة والتحليل، كان من أبرز ثمراته أن «عرف النقد العربي تحوّلاً كبيراً على مستوى لغته الواصفة أو كيفيّة تعامله مع النصّ، أو ترسانته الاصطلاحيّة، بالقياس إلى ما كان عليه الأمر قبل ذلك»[١٥]؛ وهو ما أدّى إحداث نقلة نوعيّة على مستوى البنية المعرفيّة للخطاب النقدي، حيث تمّ «تجاوز مرحلة التذبذب الّتي هيمنت طويلاً ما بين تجديد أدوات (النقد العربي) وتصوّر النصّ الأدبي، من منظور يُعنى بالكشف عن الأشكال، والتوقّف عند مستوى تحليل التقنيات الموظّفة في النصّ الأدبي (ذاته)»[١٦]، تلك التقنيات الّتي بها تُشيّد شعرية خاصّة، بها يصير الكلام/ النصّ عملاً فنيًّا جميلاً. ومن المعلوم أنّه تصوّر يباين في جوهره، بل يناقض «تلك الأطروحات الّتي هيمنت خلال السبعينيات، وما بعدها بقليل (حيث) كانت تجعل وكدها تتبّع دلالات النصّ الأدبي، وصلاته بالبنيات الاجتماعيّة والسياسية»[١٧].

وليس عجباً أن تشهد تلك الفترة ميلاد الأعمال النقدية والنظرية المهمّة والمرجعيّة بالنسبة إلى سائر مجالات الدّراسة الأدبيّة العربيّة، ثمّ يتركّز الوعي بأهميّة المنهج وقضايا الإجراء والتطبيق، سواء من جهة مشكل البناء المعرفي للنظرية أو أدوات المنهج، أو انطلاقاً ممّا يفرزه البحث في خصوصيّة النصّ العربي وطبيعة سياقات إنتاجه، وهو ما تجسّد في تعدّد أشكال الخطاب النقدي وتنوّع مسارات تجريب إجراء النظريّة والمنهج؛ رغبة في اكتشاف خصائص انتظام بنيات النصّ الأدبي العربي وإدراك مميّزات مظاهر جمالياته. ولعلّ حدوث التحوّل في أدوات المنهج وطبيعة الخلفية المعرفيّة والنظريّات المعتمدة في صياغة جهاز المنهج ونحت اصطلاحاته في مسيرة أغلب النّقاد الأكاديميين العرب، لأبلغ دليل على ذلك؛ ويكفي أن نشير إلى تحوّل حسين الواد من البنيوية في (البنية القصصية في رسالة الغفران)، إلى جماليات التلقّي عند إنجازه لأطروحته (المتنبّي والتجربة الجمالية عند العرب)،

أو تحوّلات محمّد مفتاح من السيمائية في (سيمياء الشعر القديم) إلى التناص واستخدام المناهج النصيّة والتّأويل في مؤلّفاته الّلاحقة، مثل: (الخطاب الشعري واستراتيجية التناص)، ثمّ إلى التّأويل وفنّ الفهم في (التلقي والتّأويل: مقاربة نسقية)، ولعلّ الأمر يبدو أشدّ وضوحاً بالنسبة لعبد اللّه الغذّامي الّذي تحوّل كليًّا في تحليل النصّ الشعري من المناهج النصيّة: البنيوية الشعريّة، على الأخصّ إلى النقد الثقافي أو بالأحرى إلى الدّراسات الثقافية. وفي السياق نفسه يمكن أن نذكر التحوّلات الّتي تمّت في مجال الدّراسات البلاغية العربية المعاصرة، بوصفها من المناويل المستخدمة في حقل النقد وتحليل الخطاب الأدبي، حيث ظهرت منذ فجر الثمانينيات بحوث ومقاربات، وظّفت الّلسانيات ومفاهيم البلاغة الجديدة وتحليل الخطاب لأجل تجديد النسق البلاغي القديم في مفاهيمه ووحداته المعرفيّة الأساسية، سواء ما اتّصل منها بالمعنى والتركيب أو بالفنّ ووجوه الجمال القديم، ومن ثمّ تمّ تجاوز أفق التجديد الكلاسيكي الّذي ظهر منذ نهاية القرن التاسع عشر للميلاد، واختزل موضوعه –غالباً– في مشكل العلاقة بين البلاغة والأسلوبية، فظهرت مسارات تحديث البلاغة العربية القديمة، من خلال الانفتاح على البلاغة الجديدة، ممثّلة في رافديها الكبيرين: التداولية وتحليل الخطاب و ما يتّصل بذلك من بلاغة الحجاج والشعريّة وبلاغة التخييل، وفي هذا الإطار تنزّلت كتابات حمّادي صمّود ومحمّد العمري ومحّمد الولي والراحل عبد اللّه صولة ومحمّد مشبال وعلي الشبعان وعماد عبد الّلطيف ومصطفى الغرافي، وقد تجلّت العلاقة بين جهود هؤلاء وبحوث المنهج النقدي في مجال الأدب، في ذاك التنظير الّذي أنتج ضمن مباحث دراسات البلاغة الجديدة، ما يمكن اعتباره بمثابة المنوال الجامع في تحليل الخطاب وقراءة النصّ ونقد الأدب من حيث هو استعمال شعري للّغة، يقوم على فنّ التخييل وجمال الأسلوب. ولقد اهتمّت أبرز معالم البلاغة الجديدة ممثّلة في الحجاج والتداولية ومفاهيم علم النصّ في أبعادها الشعريّة السيميائية الّتي شيّدت مفهوماً جديداً للنصّ، جوهره أنّ النصّ نسيج دلالي متعدّد من المعاني والرّؤى، لا متناه الأبعاد، وهذا مؤدّى القول إنّ «طبيعة النصّ كشبكة من الاقتباسات والتحويلات لنصوص سابقة، تقاوم كلّ تفسير أحادي، يقمع حرّيتها ... إنّ هذه التعدّدية، تشكّل عنصراً أساسيًّا في عمليّة تكوّن النصّ وإنتاجه، وليست مجرّد مظهر خارجي أو كمّي»[18].

وقد أرسى الطرح الّلساني البلاغي الجديد لمفهوم النصّ تصوّراً مغايراً للجمالية

والشعريّة، حيث أثبت أنّ ذلك كامن في لغة النصّ وشكل أسلوبه وبناء خطابه، لا في تصوّرات قبلية مجرّدة، أو معطيات خارجيّة مفارقة لبنية النصّ، وهذه معطيات أخذها الخطاب النقدي المعاصر في مستوى التنظير والممارسة، فبات اكتشاف عالم النص دلاليًّا وجماليًّا يتوقّف على الاشتغال المباشر، وفق مقولة المحايثة على بنية النصّ ونسيج لغة الخطاب الأدبي من ناحية، وتعدّد مداخل القراءة وأدوات التحليل ومرجعيات المعرفة والنظرية وفق انسجام وتوليف يصنعه منظّرو النقد وعلماء النصّ وتحليل الخطاب سواء انطلاقاً من مفاهيم البلاغة الجديدة أو استناداً إلى مناويل النقد وتحليل الخطاب.

ب - في مشكل التنظير للمنهج:

لقد تكثّف نسق الاهتمام بمشكل التنظير للمنهج وفعاليّة أدوات القراءة، وبدت أهميّة البحث في أطر إجرائه وتطبيقه، وظهرت ملامح وعي إشكاليّ عميق بعناصر هذه المسألة التي اختلف طرحها بحسب سياقات البحث، حيث كشف أحد أبرز رموز النقد الأكاديمي العربي المعاصر وهو الأستاذ محمد مفتاح في هذا السياق، عن مستوى من التّفكير العميق في مشكل المنهج وأدوات القراءة، تجلّى في اهتمامه اللافت بقضيّة التنظير للمنهج وسعيه الدؤوب إلى تحديد الأساس الإبستيمولوجي، وطبيعة المنوال المعرفي، المتحكّم في البناء النظري للمنهج، المعتمد في مجال النّقد والقراءة، وهو ما ظهر في جلّ مؤلّفاته، ففي مقدّمة كتابه (ديناميّة النصّ: تنظير وإنجاز)، يبادر إلى القول: «ربّما لم يبق مستحسنا بعدما بدأت المناهج الحديثة تشيع بين المهتمّين والطلبة وعموم المثقفين- أن يكتفي الكاتب فيها بتقديم تطبيقات دون الكشف عن الخلفيات الإبستيمولوجيّة والتّاريخيّة التي نمت وترعرعت فيها تلك المناهج، وإنّما صار متعيّناً عليه أن يبيّن قواعد اللعبة، ويهتك خبايا أسرارها»[١٩].

وهذه نظرة تلتقي مع مسار المساءلة النقديّة للمنهج وآفاق استخدامه، في ضوء مفهوم (نقد النقد) الذي بلوره الناقد والمنظّر الفرنسي ذو الأصل البلغاري (تودوروف)[٢٠] Todorov، وتلقّفه الخطاب النقدي العربي المعاصر[٢١]، ليمارسه في اتّجاهات إشكاليّة ومعرفيّة مختلفة، مثل: إحياء مشروع تحليل متون الأدب ودراسة أمهّات مدوّنات التراث الفكري والحضاري وما ارتبط بها من نظم معرفيّة، حيث تجلّى (نقد النقد) في الإقدام على فحص سلامة البناء المعرفي النظري لمناهج

النقد والبحث في مدى فعاليّة إجراءات استخدامها، ذلك أنّ (نقد النقد) غدا بمثابة «نشاط معرفي، إبستمولوجي، ينعكس معه النّقد على نفسه؛ ليختبر ويوضّح الفرضيات التي تستند إليها المناهج والنظريات القائمة والمتوارثة»[٢٢].

وهكذا فإنّ مناهج (النقد والقراءة) التي تمّ التنظير لها، سواء استناداً إلى الفلسفة ومفاهيم العلوم الإنسانيّة أو انطلاقاً من اكتشافات العلوم اللسانيّة ونظريّات النصّ وتحليل الخطاب «ليست مجرّد وسائل تقنيّة وآلات تفسيريّة، كلّا بل هي رؤى ومظاهر، تمثل الأدب بما هو ظاهرة لغويّة، يشترك فيها جميع المبدعين من بين البشر»[٢٣]. ويتدخل الوعي الذّاتي والتجربة الإنسانية والقيم ومجمل (رؤى العالم) في تشكيل عوالم نصوصها. وتبعاً لذلك، تصبح مسألة اختيار المنهج وفحص سلامته ورسم سبل استخدامه في قراءة النصّ إشكالاً معرفيًّا ورهاناً فكريًّا، يصعب كسبه؛ ذلك أنّ منوال النقد في عمقه بمثابة البراديغم paradigme، أي: النموذج النظري، العلمي، المؤلّف من مفاهيم ومقدّمات وأدوات بحث ودراسة، يمكن أن تعتمد في الفهم والتحليل وفي القراءة والتعليل للأفكار والتصوّرات ومراتب الدّلالات. وهذا البراديغم/ النموذج يستند في مستوى التّأسيس النظري العلمي له إلى شروط معرفيّة قبلية، هي عبارة عن أطر نظريّة، علميّة بمثابة مقولات منطقية ومفاهيم مجرّدة، تتحكّم في اشتغال الفكر وطريقته في الفهم، وعبرها يتمكّن الذهن من بناء التصوّرات وإنجاز التحليلات والاستنتاجات، ومن ثمّ يمارس الفحص النقدي لما تلقّاه من معطيات وآراء. وقد اقتضى مثل هذا السياق من خطاب (نقد النقد) الاشتغال على "مفهوم البارديغم في النقد الأدبي الحديث من خلال الدراسات التي كانت معنية بالبحث عن التحوّلات التي تطرأ على المادة الأدبية"[٢٤]، ومن ثمّ دراسة تلك التحوّلات التي تطرأ على البناء المعرفي للمنهج وأسسه النظريّة المرتبطة عضويًّا بطبيعة البناء الإبستمولوجي لعلوم ومعارف أخرى (رياضية، طبيعية، إنسانية، لسانيّة، فلسفيّة)، تراها تشهد باستمرار تحوّلات ونقلات نوعية وقطائع إبستمولوجية في مستوى المفهوم وجهاز المنهج وبنية النظريّة، ومن ثمّ مدلول المصطلح، إذ «تاريخ العلوم تاريخ قطائع معرفيّة وتصحيح للاخطاء»، بحسب (غاستون باشلار)[٢٥] G.Bachelard، وهو ما يعني كذلك ضرورة الوعي بطبيعة الفروق ومستويات التباين بين المنهج في

الإنسانيات، الذي تنتمي إلى فضائه المعرفي أدوات النقد الأدبي ومناويله، والمنهج في العلوم الصحيحة (في الطبيعة والرياضيات)، القائم على مبدأ المطابقة والكمّ والدّقة، ومن ثمّ «جرت العادة على أن تعدّ ممارسة العلوم الإنسانية دون ممارسة العلوم الأخرى مرتبة؛ لأنّ مناهجها أقلّ دقّة وإحكاما، مع أنّه يمكن القول إنّ الأمر على عكس ذلك؛ فالعلوم الإنسانية ما تزال في بداية الطريق، وتقتضي من المشتغلين بها أن يكونوا أقدر العلماء على تفادي الوقوع في شراك البداهة، وأقدرهم على التوضيح والتحديد»[٢٦].

تبعاً لما تقدّم، تتّضح لنا أهمّ خصائص الإشكاليات والتحدّيات التي صار يواجهها المنهج في مجال النقد العربي المعاصر، ولعلّ من أبرزها، ما تمّ الاصطلاح عليه بحدوث «الانقطاع بين الإبدالات النقدية»[٢٧]، ويكون ذلك في مستوى السيرورة التاريخيّة لبناء المفاهيم والنظريات، وشكل الوعي بأوجه التداخل والترابط عبر الاتصال والانفصال بين القديم والجديد في مستوى بنيات المعرفة ومنعطفات تاريخ العلم وتحوّلات المجتمع والثقافة، يُضاف إلى ذلك مشكل «التفاوت الزمني (إذ) النظريات الغربية التي نتلقاها، لا نتفاعل معها إلا بعد أن تكون قد استُنفدت في محيطها الثقافي الذي ظهرت فيه (...) فهي لم تعرف طريقها إلينا إلا بعد أن أنجزت مهامها في التعامل مع النصّ»[٢٨]. وتزداد مسألة المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر تعقّداً، عندما ننتبه إلى حجم ذاك الأثر النّاجم عن استسهال الميل إلى ممارسة (الإلغاء)، وهو ما «يتجلّى بشكل واضح في قيام إبدال على إلغاء الإبدال السابق عليه، عبر القطيعة معه بشكل جذري، بحيث لا يدع هذا مجالاً للرّجوع إليه للإفادة منه، أو تطويره في فترة لاحقة»[٢٩]، ويتعقّد الإشكال أكثر حينما «لا يدع الإلغاء دوراً سلبيًّا في جعل معرفتنا الأدبية والنقدية لا تقوم على أساس التحوّل الطبيعي (من، إلى). ولكن القفز الفوقي (إلى، إلى)»[٣٠]؛ وهو ما يجعل «تفاعلنا مع النظريات الغربيّة، ومع النصّ والمجتمع، يقوم على أسس خارجيّة، وليس بناء على تحوّلات داخليّة، يمليها واقع المتغيّرات النصيّة والاجتماعيّة العربيّة»[٣١]. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ نقد فكرة (الإلغاء) لا يعني- إطلاقاً- الدّعوة إلى الثبات على منهج بعينه، وإيثاره دون سواه، أو اعتباره نموذجاً يُحتذى دون غيره منوالاً في النقد العربي المعاصر؛ فهذا محال إمكان تحقّقه. وإذا حدث التشبّث بمنهج بعينه، وتمّ اعتباره نموذجاً يجب اعتماده، فإنّ ذلك يكون مضادًّا لمنطق تطوّر الفكر والعلم، المبني على القطيعة والتجاوز وإعادة بناء نسق النظريّة، من خلال تكوين

نظام معرفي جديد، وفق الشروط الإبستمولوجية الجديدة للبحث والدّراسة. معنى ذلك أنّ البحث عن فعاليّة للمنهج النقدي في قراءة النصّ، لابدّ أن يقوم على تمثّل المغزى البعيد لدلالة الفكرة القائلة: «إنّ المناهج مهما تكن، يأتي عليها يوم، بعد أن تعطي كلّ ثمارها، فتفقد خصوبتها وتصبح عاجزة عن أن تفيدنا بشيء أو أن تعرّفنا بجديد»(٣٢). وهو ما يشرّع بمنح وجاهة للرّأي القائل: «إنّ أنجع ما يكون حديثنا عن المنهاج، ليس في ضبط قواعده وتحديدها أدقّ تحديد، ولا عندما يقوم وحده كصرح نسقي أو معياري، ولكن عندما يكون خصباً، هنا والآن»(٣٣).

وإذا كان مثل هذا الرأي قد نتج بحسب اشتغال مقتضيات سياق (نقد النقد)، وفرضه منطق تطوّر العلم وإطار تكون النظريّة وشروط إمكان توظيفها، فإنّ ممارسة النقد وفي المستوى الإجرائي، تقوم على البحث عن فاعليّة المنهج ونجاعة أدواته وتماسك بنائه النظري، فليس كلّ مشروع قراءة نقديّة لعمل أدبي أو لمتن من متون التراث، يلزم له أن ينخرط في مشكل (نقد النقد) أو قضيّة البناء المعرفي العلمي لهيكل المنهج وتنظير أسسه وأدواته واصطلاحاته، إذ يظلّ منوال المنهج «يشكّل مرجعاً داخليًّا لمجموع المصطلحات المنتظمة في نسقه»(٣٤)، وما يقتضيه مثل هذا المقام، هو ضرورة البحث عن النجاعة في مستوى الجهاز المعرفي للمنهج، بوصفه منوالاً أو إبدالاً، يتألّف من بنيات نظريّة ومفاهيم، يتمّ تشكيلها وبناؤها من خلال تأسيس المصطلح والسياق، ويكون ذلك وفق نموذج تحليل علمي متماسك العناصر والاجزاء، قد يبدو وجيهاً ومعقولاً وناجعاً في الاستخدام والتوظيف بحسب ما تقتضيه طبيعة النصّ والخطاب، ذلك «أنّ المنهج لا يتكيّف أو يتغيّر بتغيّر الأشخاص والظروف والمناسبات ... وإنّما يستجيب فقط للتغيّرات التي يفرضها منطق البحث النظري»(٣٥). وتغدو - تبعاً لذلك - وظيفة فحص طبيعة البناء الفنّي والتشكيل الجمالي للنصّ وللنسيج الدلالي للغته، ذات أهميّة مركزيّة في هذا المقام؛ حيث إنّه لا يوجد منهج جاهز، يمكن أن يطبّق على أيّ نصّ، ليسغرق بالتفسير والبيان منطوقه الدّلالي، ويحيط بوجوه جمال أسلوب وفنيّات بنائه، دون مراجعة علميّة وفحص لسلامة الجهاز النظري وتكييف له في شكل منوال أو نموذج معرفي (براديغم)، يكون ذا فاعليّة في الإجراء والتطبيق، وذلك عند الاشتغال به منهجاً وأداة في ممارسة النقد.

هنا قد تبدو لنا وجاهة معقوليّة منحى الرّهان على نموذج (نقد النقد)، القائم

على مبدأ الاختيار والوعي المعرفي الإشكالي بطبيعة قضايا المنهج النقدي في مستوى النظرية والإجراء (التطبيق).

إذ تبيّن أنّ «حسن اختيار المنهج الملائم لدراسة جنس ما من الأجناس الأدبيّة أو نمط معيّن من النصوص (من شأنه أن) يمكّننا من الإسهام في تطوير حقول معرفيّة ومجالات علميّة متنوعة، (كما يمكن أن) يمكّننا من مراجعة أخطاء كثيرة، وقع فيها علم تاريخ الأدب»[٣٦]، ذلك أنّ نتائج المنهج التّاريخي وتأثيراته في تلقّي جماليات الأدب وقراءته، مازالت فاعلة ولها حضورها اللافت في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وليس في هذا دعوة إلى تجاوز هذا المنهج أو رفض استخدامه، بل محاولة في بيان أهميّة تنسيب نتائج كلّ المنهج وإدراك مدى التجاوز المعرفي وضرورة إعادة التّأسيس العلمي له، وهو ما أنجزته- مثلاً - بخصوص المنهج التاريخي، مدرسة جماليات التلقي الألمانية، حين أدرك أعلامها (ياوس) ثمّ (إيزر) مدى أهميّة منح دور كبير للقارئ/ الناقد في فهم العمل الأدبي وتأويله والبحث فيه، انطلاقاً من القراءات المنجزة لاكتشاف جماليات أسلوبه وبنائه من جديد في ضوء القراءات المنجزة سابقاً، كما «يمكّننا اختيار المنهج الملائم من التفكير في تحليل النصّ بشكل منسجم وقدراتنا المعرفيّة، ذلك أنّ إكراه النصّ على تبنّي منهج محدّد، لا يسمح للدّارس بأن يفكّر بحرّية، بل أنّه يفرض عليه مسايرة مكوّنات المنهج أكثر ممّا يعينه على بناء الفكرة»[٣٧]، وهو ما يعني ضرورة القطع مع الأحكام المسبقة بشأن المنهج أو منوال قراءة النصّ الذي مهما تطورت الجهود المعرفية لتنظيره من حيث هو نسيج من الدلالات، تخضع خصائصه الإبداعية لمجموع قوانين وشروط مجرّدة، يحتكم لها، يظلّ من بوصفها فنًّا لعبة سعي مستمرّ إلى «خرق هذه القوانين ومناورتها (إذ) النصوص لا تتطوّر إلا في إطار هذه اللعبة»[٣٨]، ومن ثمّ «فهي لا تخضع لقوانين مسبقة بقدر ما تبتكر قوانينها الذاتيّة، وهذه القوانين الذّاتية هي التي تطوّر النظرية وتحتّم عليها مراجعة مكتسباتها السابقة»[٣٩]. تبعاً لذلك، أمكن القول باستحالة وجود نموذج لمنهج مثاليّ، له أسبقية الرّيادة والتميّز، يمكن أن يكون صالحاً لقراءة النصّ ونقده، وجب الانتصار إليه وتبنّيه قبل النظر في النصّ ذاته، مبنى ومعنى، فنًّا ودلالة ورؤية.

الحواشي:

(١) تاريخ الأدب: مناهج ومفاهيم، حسين الواد (تونس: دار المعرفة، ١٩٩١م)، ص٢٥.

(٢) قراءة التراث النقدي: مقدّمات منهجية، جابر عصفور، ضمن كتاب "قراءة جديدة تراثنا النقدي"، ط١ (جدة: النادي الأدبي الثقافي بجدّة، ١٩٩٠م)، ١/١١٩.

(٣) السابق، ١/١١٩-١٢٠.

(٤) آفاق النقد العربي المعاصر، سعيد يقطين، حوارات قرن جديد مع فيصل درّاج (دمشق: دار الفكر، بيروت: دار الفكر المعاصر، ٢٠٠٣م)، ص٢١-٢٢.

(٥) المقاربة التاريخيّة في النقد العربي، عبّاس محمّد، مجلّة اللّسانيات وتحليل الخطاب، المغرب، بني ملال، العدد (١) رجب، ١٤٣٦هـ/ ماي، ٢٠١٥م، ص١٥١.

(٦) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٧) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٨) أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، عبد الجليل بن محمد الأزدي (مرّاكش: المدرية الجهوية للثقافة، ٢٠٠٩م)، ص١٧.

(٩) آفاق النقد العربي المعاصر، سعيد يقطين، ص١٩.

(١٠) المنهج النقدي، محمد سويرتي (الدّار البيضاء: إفريقيا الشرق، ٢٠١٥م)، ص٧.

(١١) أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، ص١٢.

(١٢) انظر خاصّة كتابه: Descartes (R).Discours de la méthode Paris. Flmmarion. 2000. . pp. 48- 50

(١٣) في الشعر الجاهلي، طه حسين (سوسة- تونس: ط دار المعارف)، ص١٧.

(١٤) انظر: أثر اللّسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، ط١ (تونس، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م)، ص١٥٧. وراجع: الأدب وخطاب النقد، عبدالسلام المسدي (بيروت: دار الكتاب الجديدة، ٢٠١٠م)، ص٣٤ وما بعدها.

(١٥) مجلّة علامات صدى النقد العربي، السعودية (دراسة)، سعيد يقطين، مجلّة علامات في النقد، جدة، النادي الثقافي الأدبي بجدّة، ج٥١، م١٣، محرّم، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص٢٥.

(١٦) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(١٧) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(١٨) استراتيجيّة التّأويل: من النصّية إلى التفكيكيّة، محمّد بوعزّة، ط١ (الرّباط: دار الأمان، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١١م)، ص٣٩.

(١٩) دينامية النصّ: تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، ط٣ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م)، ص٥.

(٢٠) نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة سامي سويدان (بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦م).

(٢١) انظر نموذجاً لذلك: نقد النقد، محمّد الدغمومي، ط١ (الرباط: منشورات كلّية الآداب بالرباط، ١٩٩٩م).

(٢٢) قراءة التراث النقدي: مقدّمات منهجية، ١/١١٦.

(٢٣) الخطاب الأدبي وتحدّيات المنهج، صالح بن رمضان، ط١ (أبها: منشورات نادي أبها الأدبي، ١٤٣٣هـ/٢٠١٠م)، ص١١-١٢.

(٢٤) مفهوم البراديغم بين الطبيعة والإنسانيات (بحث)، محمّد المريني، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد (١٦٦، ١٦٧)، ص٣٩.

(٢٥) انظر حول هذه الفكرة: فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار، محمّد وقيدي، ط١ (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠م).

(٢٦) المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانيّة، الطاهر وعزيز، ط٢ (الدّار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٣م)، ص٦ (تقديم الكتاب).

(٢٧) آفاق نقد العربي المعاصر، سعيد يقطين، ص٢٨.

(٢٨) المرجع نفسه، ص٢٩.

(٢٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣٠) المرجع نفسه، ص٣٠.

(٣١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣٢) المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، الطاهر وعزيز، ص٦ (تقديم الكتاب).

(٣٣) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣٤) أسئلة المنهج في النقد العربي الحديث، ص٢٧.

(٣٥) المرجع نفسه، ص١٦.

(٣٦) الخطاب الأدبي وتحدّيات المنهج، ص ١٨.

(٣٧) المرجع نفسه، ص١٩.

(٣٨) نقد الرواية العربية، محمد الباردي، بحث منشور ضمن أعمال ندوة: نقد الرواية (قابس، تونس: ضحى للنشر)، ص٢١.

(٣٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أزمة تطبيق المناهج النقدية
بين التركيز على الوسائل وتهميش الغايات

أ.د. أحمد درويش - مصر

تواجه الدراسات الأدبية التطبيقية في الجامعات العربية على نحو خاص مأزقاً خطيراً، ينبغي على المنتمين إلى حقل هذه الدراسات أن يتدبروه في هدوء، في محاولة لتحليليه وإستكشاف طرائق الإفادة من إيجابياته، التي لا شك في وجودها، والتخفيف من وقع سلبياته، التي لا شك أيضاً في وجودها وتكاثرها وتناميها وطغيانها أحياناً على جوانب الإيجابيات أو إغراقها في طوفانها.

ويتمثل هذا المأزق بعبارة موجزة في اختلال التوازن بين الوسائل التي توصي المناهج النقدية على اختلافها باتباعها في درس وتحليل النصوص الأدبية؛ بغية استكشاف ما يسمى بعناصر (الأدبية) في النص وبين الغايات التي تسعى إليها هذه المناهج، من استثمار الوسائل التي توصي باتباعها في تجلية نص أدبي في لغة ما، تجلية تجعله جديراً بمزيد من الاهتمام من قبل القراء والكتاب على السواء، وترسيخ أسباب انتسابه إلى النصوص المتميزة في لغته من وجهة نظر الناقد ونتيجة لتحليلاته ووسائله التي تنطلق من (الأدبية) لتصل إلى (الأدب).

ولقد قاد هذا الاختلال بين الدراسات والغايات أو بين (الأدبية) و (الأدب) في تطبيق المناهج النقدية إلى بروز ظاهرة ملموسة في كثير من الرسائل الجامعية بالعالم العربي في العقود الأخيرة، أقل ما توصف به أنها ظاهرة (غير مريحة)؛ إذا غلبنا جانب التفاؤل، ولم نقل أنها ظاهرة (مقلقه) أو (مزعجة) أو غير ذلك من الصفات الداخلة في إطار السلب.

وعند النظر في دوافع تشكيل هذا الانطباع، تبرز أمامنا مجموعة من الملامح التي تشترك فيها كثير من هذه البحوث وتساعد على تولد هذا الانطباع، ومنها:

١- **التشابه الشديد:** فلو ألقيت نظرة على مئة رسالة -مثلاً- تتخذ التحليل السيميائي قاعدة انطلاق لتقدير دراسة نقدية عن نص شعري وكانت النصوص الشعرية متنوعة في الرسائل بين شعراء مختلفين مثل امرئ القيس، والأعشى، وجرير، وبشار، والبحتري، والمتنبي، والبارودي، وشوقي، ومطران، ومحمود درويش، والسياب، وحمزة شحاتة، وقاسم حداد، وفاروق شوشه -مثلا- فسوف تجد شيمة التشابه والتكرار قاسماً مشتركاً بينها جميعاً؛ لأنها ركزت على وسائل المنهج، وهي بالتأكيد متقاربة وهمشت غايات الدراسة التي هي النصوص، وهي بالتأكيد مختلفة، ومع التشابه والتكرار تنعدم شخصية الباحث اللاحق في الأخذ عن السابق، كما تنعدم شخصية السابق ذاته في عدم القدرة على التوازن بين الوسائل والغايات.

٢- **الغموض وقلة الجدوى:** فضلاً عن سمة التشابه والتكرار التي أشرنا إليها سابقاً، التي يعبر عنها بعض الباحثين بتعبير مقزز لانرتضيه، حين يقولون: "إن الباحثين يبصق بعضهم في فم البعض الآخر"، تطالعنا سمة (الغموض) التي تنشأ أحياناً من نقصان استيعاب الباحث اللاحق لما قاله الناقل السابق، أو نقصان استيعاب المترجم لما نقله عن الأصل، أو استيعاب القارئ لما نقله المترجم وهو "نقصان يتزايد مع امتداد السلسلة، حتى لتبدو الآراء المتشابهة المنقولة باهتة ولا تكاد تبين، ولكنها تظل شيئاً موجوداً، يملأ فراغ صفحات الرسالة ويعطي إشارات على أنها أفادت من مناهج نقدية حديثة.

٣- **افتقاد جسارة مناقشة النص الأدبي الأساسي** الذي يتخذه الباحث موضوعاً لرسالته في صلبه وجوهره والاكتفاء أحياناً بملامسة أطرافه وحواشيه، وهي ملامسة – إن حدثت – قد تقود إلى الخصائص العامة التي يشترك فيها النص مع نصوص أخرى، دون أن تكشف عن الملامح الخاصة التي

ينفرد بها النص، التي لا تظهر إلا من خلال الوصول الى جوهره وإعطاء أكبر قدر من العناية له، بدلاً من الدوران حوله والاكتفاء بترديد المكررات.

* * *

إن جانباً هامًّا من اضطراب العلاقة بين الوسائل والغايات في بحوثنا التطبيقية راجع إلى عدم تدبرنا الكافي للعلاقة بين نشأة هذه الوسائل في لغاتها الأصلية – وهي تمثل نشأة المناهج النقدية الحديثة المتنوعة ابتداء من القرن التاسع عشر حتى الآن – وبين الظروف العلمية والفكرية والفلسفية المحيطة بها في هذه اللغات، التي تفرض ظهورها وازدهارها وضعفها واختفاءها أوامتزاجها بغيرها، في حين تظل الغايات تصب جميعها في النص الأدبي.

ومن هنا فإن استعراضنا –سريعاً- لبعض جوانب العلاقات بين هذه المناهج والمناخ العلمي والفكري والفلسفي والسياسي، المحيط بها في بيئاتها الأصلية، ربما يدفعنا إلى إعادة النظر في درجات الافتتان التي نبديها –أحياناً- تجاه منهج معين، ربما يكون قد تجاوزته تقلبات أمواج التفكير، حتى في بيئته، وربما يكون أكثر صلاحية للتطبيق على آداب لغات أخرى وأقل صلاحية بالتطبيق على بعض نصوصنا الأدبية بظروفها التاريخية واللغوية والفكرية والثقافية التي لا مجال لانعزال الأدب عنها.

وإذا تأملنا الخطوط العريضة لهذه العلاقات - وقد وقفنا أمام هذه القضية بالتفصيل في كتابنا (النص والتلقي) ونورد موجزها هنا – وجدنا مثلاً أن الجنوح إلى المنهج العلمي عند نقاد القرن التاسع عشر، لا يمكن أن يفهم بعيداً عن ازدهار نظرية الفصائل والأنواع آنذاك عند دراون (١٨٠٩ – ١٨٨٢م) الذي كان معاصراً لكبار نقاد القرن التاسع عشر، الذين حاولوا استلهام فكرته في معالجة الأجناس والنصوص الأدبية، من أمثال سانت بيف (١٨٠٤ – ١٨٨٩م) وهيبوليت تين (١٨٢٨ – ١٨٩٣م) وبرونتيير (١٨٤٩ – ١٩٠٩م) وجاستون باري (١٨٣٩ – ١٩٠٣م) وغيرهم من النقاد الذين يمليون إلى تشريح الأجناس الأدبية وخصائصها وأنواعها وطرائق نشأتها أو نموها أو ضعفها أو اندثارها، وقد وجدوا أنفسهم مشدودين إلى تحليل قضايا مشابهه في علوم

الحيوان والنبات حول الفصائل والأنواع والنشوء والارتقاء، فلم يكن من الممكن لهم البقاء بمعزل عن الحوار الدائر وانتقلت أصداؤه إلى تحقيقاتهم.

وهذه الآراء في مجملها وما يدور في فلكها راجعة من ناحية إلى التأثر بالنهضة العلمية التي أشرنا إلى موقع (دارون) فيها، وكذلك إلى النزعة الفلسفية في القرن التاسع عشر التي مثلها (أوجست كون) في فلسفته الوضعية ودعوته إلى الالتفات إلى أهمية الظواهر التاريخية وأهمية التوقف عن البحث في جوهر الكائنات والاكتفاء بملاحظة ظواهرها، وفي هذا الاطار تشكلت في النقد الأدبي (نظرية الانعكاس) بتشعباتها المختلفة (التاريخية والاجتماعية والنفسية والمكانية والزمانية والعرقية)، وعبّر عن كثير من زواياها لانسون (١٨٥٧ – ١٩٣٤م) في مقدمة كتابه (تاريخ الأدب الفرنسي)، وهي المقدمة التي ترجمها إلى العربية الدكتور محمد مندور، وكانت بعض تأثيراتها قد ظهرت في كتابات رواد سابقين على ترجمتها، مثل: طه حسين والعقاد وأحمد الشايب.

واتسع مجال دائرة (نظرية الانعكاس) بفضل آراء علماء جدد في علم النفس والاقتصاد والسياسة، لتدخل مناهج التحليل النفسي والتحليل الماركسي، "لتشكل في مجملها بديلاً مقبولاً عن منهج تناول النصوص التقليدي، القائم في مجمله على الانطباعية والمعيارية، والاكتفاء بجماليات القيم الثابتة، السائدة في التراث البلاغي والنقدي" .

لكن اكتمال ظهور المنهج، حمل بذور النقد الموجه إليه، والمآخذ التي وُجهت إليه، وأهمها أنه يركز كثيراً على عناصر (ما قبل النص) أو (ما هو خارج النص) على حساب النص نفسه وعناصر أدبيته وجمالياته.

ومن ثم بدأ تيار(المنهج النقدي) بصفة عامة، يتحول إلى الموجة الثانية من مناهج التطور في الربع الأول من القرن العشرين، وهي مرحلة (الاهتمام بالنص)، لكن هذه المرحلة الأخيرة، شكلت في جانب من مسيرتها ضفيرة مع امتدادات المرحلة الأولى، وخاصة في النقد المتعاطف مع الفكر الماركسي، الذي

أعطى في الوقت نفسه أهمية لتحليل النص الأدبي، كما حدث في كتابات جورج لوكاش (١٨٨٥ – ١٩٧١م) وخاصة في كتاباته عن الرواية التاريخية، وكذلك مع مؤلفات لوسيان جولدمان (١٩٦٣ – ١٩٧٥م) وخاصة في أفكاره حول (البنيوية التوليدية) التي ينطلق فيها من بنية النص إلى البنية الاجتماعية.

لكن الانصراف الحقيقي إلى (نقد النص) وحده وإقصاء ما عداه، جاء مع النزعة العلمية الوصفية التي أطلقها في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير f.de saussoure (١٨٥٧ – ١٩١٣م) في دراساته ومحاضراته التي جمعها تلاميذه بعد وفاته سنة ١٩١٦م تحت عنوان :(محاضرات في علم اللغة العام)، وكان أشهر هؤلاء التلاميذ مَن حمل لواء المنهج بعد دي سوسير، العالم الفرنسي شارل بابي Charles bailly الذي يُكتب اسمه عادة في المترجمات العربية شارل بالي (حيث ينطق في الفرنسية حرف (L) المكرر باءً؛ إذا وقع بين حركتين كما يحدث في اسم مدينة مارسيليا وسجن الباستيل، والكلمتان شاع كتابتهما كذلك باللام في الترجمات العربية).

وهنا تم التركيز الكامل على العناصر اللغوية للنص وتجاهل كل أثر لأفكار المحاكاة أو التطهير أو الانعكاس، ووضع المنهج نصب عينيه فكرة أن تتحول اللغة ومعها النقد إلى (علم) يتبع طرائق العلوم التجريبية وحدها في الرصد والوصف والإحصاء والمقارنة التي تعتمد على الأرقام والرسوم والجداول، وتم طرح الافتراضات ومناقشتها واقتراح الحلول في بعض الأحيان، أو الوقوف عند جهد الوصف والرصد والتسجيل. وفي كثير من الأحايين تبدو الأسس التي انطوت عليها هذه النظرية مغرية وخلابة، وهي تعد المنتمين إلى حقل دراسات (اللغة) و(الأدب) بأن يكون لجهودهم ونتائجهم من المصداقية والتقدير ما يماثل جهود نظرائهم في مجال العلم التجريبي، وعلى طريق تحقيق هذا الهدف الخلاب، برز مصطلح (الأدبية) متقدماً على مصطلح (الأدب)، وفي هذا الإطار يقول (جاكوبسون): « إن موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب ككل، ولكن خصائصه الأدبية، أي: أدبيته literariness، ومعناها تلك السمات التي إذا توافرت

في عمل ما أصبح أدباً».

إن تعريف (جاكوبسون) في خطوطه العريضة، ينطبق على كثير من فروع هذا الاتجاه النقدي الذي يصب جُل اهتمامه على (النص)، ولا يلتفت إلى عناصر أخرى خارجة، حتى إن جاك دريدا (زعيم التفكيكيين) انتهى إلى أنه «لا شيء خارج النص»، وفي هذا الإطار، لا تصبح اللغة – وخاصة في الشعر – وعاءً أو وسيلة للتواصل مع المتلقي، وإنما تصبح كياناً قابلاً للدرس في ذاته، عبر عناصرها الصوتية، والتركيبة الإيقاعية، ومصاحباتها التعبيرية والإرشادية التي قد تمتد خارج مجال الأدب، بل وخارج مجال القول ذاته.

كما امتد الاهتمام – في مجال السرديات خاصة – إلى التركيز على العناصر المجردة للرسالة الأدبية، فتحولت عند البعض إلى ست خطوات محددة، تتمثل في : المرسل والمرسل إليه والرسالة والشفرة والوسيلة والسياق، وجرى تجريد العناصر إلى أبعد مدى؛ لتكون قابلة لتشكيل أدوات صالحة للتطبيق على أي نص.

ووضعت مبادئ مغرية لكثير من الباحثين للإقدام على تحليل النصوص الروائية والقصصية على نحو خاص، انطلاقاً من كتابات (رولان بارت) و (تودروف)، أو ما وصل من ترجماتهما إلى القارئ العربي (ومع كل احتمالات الفجوات المتوقعة في مرحلة الانتقال من لغة إلى لغة ومن مؤلف إلى مؤلف ومن مترجم إلى قراء مختلفي الثقافات).

لقد أصبح من الميسور على الباحث العربي، خاصة في مجال إعداد الرسائل الجامعية لدرجتي الماجستير والدكتوراه، التي أصبحت تحسب أعدادها عندنا في الجامعات العربية بالآلاف، وهي على وشك أن تتجاوزها إلى ما فوقها بدون أن يصاحب ذلك أي إحساس جدي بالتقدم اللغوي أو الأدبي أو النقدي، أصبح على هذا الباحث إذا أراد أن يزين رسالته باسم (رولان بارت) أو (تودروف) أن يتكئ على العناصر الأساسية التي أشار إليها عند تحليل اللغة في الوقوف أمام عناصر (الوظائف) و (الأعمال) و (السرد)، وأن يقسم الوحدات السردية إلى

(وحدات سردية صغرى) و (وحدات سردية كبرى)، وأن يقسم (الأعمال) إلى مراحل (الرغبة والتوصل والصراع)، مع توزيع أدوار الشخصيات على هذه المراحل، وعليه أن يوزّع النظرة النقدية للعمل السردي الذي يحلّله على محورين رئيسيين، يطلق على أحدهما (محور الحكاية)، ويطلق على الثاني (محور الخطاب)، يهتم المحور الثاني بالطريقة الفنية (لعرض هذه النواة)، فإذا ما تعرَّض للمحور الأول، قدمت إليه القوالب المعدة سلفاً لدراستها، فعلاقات جزئيات الأحداث أو (الأعمال) ببعضها لاتخرج عن ثلاثة احتمالات هي:

١- علاقات التضاد.

٢- علاقات التدرج.

٣- علاقات التوازي.

بل إن أحد أعلام هذا المنهج، وهو(كلود بريمون)، اختصر كل أنواع العلاقات المحتملة بين جزئيات الروايات والقصص في عشر صور، تندرج تحت واحدة منها بنية الخطاب في أي قصة أو رواية تكون مجالاً للتحليل السردي في أي أدب، ومن قبل (كلود بريمون) ونماذجه العشرة النمطية، كان العالم الروسي فلاديمير بروب (١٨٩٥-١٩٧٠م) قد أصدر دارسته المهمة حول (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) التي اعتمد فيها على التحليل الشكلي لمئة حكاية شعبية روسية، وانتهى منها إلى تحديد وظائف البنية المحتملة لأي حكاية شعبية خرافية في أي أدب عالمي شفوي أو مكتوب، وقد بلغت عنده إحدى وثلاثين وظيفة مرقمة، وأصبح من الميسور على أحد أتباع الدراسات الشكلانية أن ينظر إلى أيّ حكاية شعبية في الأدب الصيني أو العربي أو الهندي أو البرازيلي ويقول إنها تنتمي إلى النموذج رقم عشرين -مثلاً- في جدول (بروب).

وكان الناقد البلغاري الفرنسي (تودروف) هو الذي عرَّف بدراسات (فلاديمير بروب) وغيره من الشكلانيين الروس وترجمها إلى الفرنسية، فانطلقت في شكل ومضات مبهرة، غزت عالم النقد في أورُبا الغربية وأمريكا، وارتدَّت أصداؤها على نحوٍ أو آخر إلى كتابات النقاد العرب.

وكانت المذاهب الشكلية قد ازدهرت في روسيا وأوربا الشرقية، بعد قيام الحكم الشيوعي الشمولي فيها، في أعقاب الحرب العالمية الأولى، ولم يكن هذا الازدهار بعيداً عن ردِّ الفعل ضد النظريات السياسية الشمولية التي تربط بين كل أنواع الإنتاج، بما فيها الإنتاج الأدبي، وبين حركة المجتمع وتطلعات طبقاته وأهدافه المخطط لها من قبل الدولة، وفي هذا الإطار انطلقت معظم حركات الشكلانية من حضن اللغات، لا من حضن الأفكار، بل جرى السعي لفصل اللغة عن الفكر والتعامل معها باعتبارها (منتجاً) مستقلاً، لا علاقة له بما حوله، وربما كان هذا الاتجاه المبالغ فيه في الاحتفال بالشكل، كما يقول الدكتور محمد عناني عند حديثه عن الشكلانية الروسية في كتابه (المصطلحات الأدبية الجديدة): «ربما كان هذا الاتجاه إلى الاحتفال بالشكل من حيث هو مظهر منفصل عن المخبر؛ هو السبب في هجوم النظام السياسي (الروسي) في العشرينيات على دعاته، ومن ثم أصبحت الشكلية في روسيا صنواً للعزوف عن قضايا الإنسان ومشكلات المجتمع والاهتمام بمجرد الشكل، وأصبحت نوعاً من الهروبية المرتبطة بقيم المجتمع البرجوازى» .

لقد قدَّم أصحاب الاتجاهات الشكلية في نقد السرديات مايمكن أن يكون (وصفات جاهزة) لدراسة الشخصيات في العمل الأدبي وأنماط العلاقات بينها، وهي أنماط لاتخرج عن ثلاثة احتمالات إيجابية ومقابلاتها السلبية، فهي إما أن تكون علاقة (الرغبة) وتقابلها علاقة (العزوف)، أو علاقة (التواصل) وتقابلها علاقة (التقاطع)، أو علاقة (المشاركة) وتقابلها علاقة (المناوأة). ويستطيع الباحث -بجهد ميسور- أن يلقي بشبكته تلك على شخصياته وهو واثق أن الشبكة لن تخرج خالية، فإذا ما انتقل دارس السرديات، وفقاً للمناهج الشكلية من دراسة (عالم الحكاية) إلى دراسة (عالم الخطاب)، وجد أمامه كذلك خرائط معدَّة، تبدأ بأنماط الرؤية التي غالباً ما تكون واحدة من ثلاث: الرؤية المصاحبة، والرؤية المهيمنة، والرؤية من الخارج أو (من الخلف)، وفقاً للمصطلح غير الدقيق الشائع، فإذا ما انتقل إلى دراسة (الزمان)، وجد أمامه تعريفات لزمن القصّ، ولزمن الحكاية، وتفريقات بين زمن الاسترجاع وزمن

الاستباق، ولن يعدم مؤشرات حول أساليب القصّ وهل هي تدور عبر الحوار والتمثيل، أو عبر السرد والحكي، أو تزاوج بينهما، أو حول جزئيات النص الداخلي ومصادر الأصوات المكونة لها مما طرحه ناقد مثل (باختين) في تعدُّد الأصوات، أو ما طرحته ناقدة مثل (جوليا كريستيفا) في العلاقات المحتملة بين جزئيات النص ونصوص أخرى خارجه فيما عرف بنظرية (التناص).

إن هذا العرض الموجز لمسيرة التطور في المناهج النقدية الحديثة وعلاقاتها بتطور المناهج الفكرية والعلمية حولها، ربما يدفعنا إلى طرح بعض التساؤلات الختامية حول ظاهرة الارتباك في أبحاثنا التطبيقية بين وسائل المناهج الحديثة وغاياتها، ومن ثم ظاهرة (قلة الجدوى) المنتظرة من وراء كثير منها.

وأولها مدى الضرورة أو المواءمة في اللجوء إلى تطبيق مذهب وافد من لغة وثقافة أخرى، بحذافيره (حذوك النَعْل بالنَعْل) على نص نبت في لغة أخرى وثقافة أخرى ويطرح على قارئ آخر، مثل من يخضع نصًّا على الامتثال لنظرية (جريماس) أو (مربع السيمائيه) أو (قوالب بروب)، ومن الممكن أن يكون بعض أجزاء هذه النظريات صالحة للتطبيق عندنا، أو لمزجها بجوانب من نظريات أخرى، أو لاستيعابها ومحاولة تمثل مؤشراتها العامة أثناء المعالجة التي لابد أن تظهر فيها شخصية الناقد واضحة مستقلة.

والملاحظة الثانية، أن كثيراً من رسائلنا من خلال اللجوء إلى هذه المناهج، تهدف إلى تطبيق روح (العلم) والموضوعية ولكن التطبيق يبدو (ناقصاً)؛ لأنه يركز -في أحسن أحواله- على استخلاص (الفروض) والعناصر الجزئية، دون الوصول بها، من خلال المناقشة والتحليل إلى الرؤى والنتائج الكلية.

إن فرعاً علميًّا مثل (الإحصاء) هو شديد الأهمية في ذاته؛ لأنه يريد أن يستند إلى واقع ملموس، يناقش على أساس منه قضاياه، ومن هنا أصبح عنصراً ضروريًّا في تطوير فروع العلوم الإنسانية، مثل علوم النفس والاجتماع والاقتضاء وغيرها، ودخلت جوانب منه في فروع الدراسات الإحصائية في الأدب، ولكن جدواه تصبح قليلة عندما تقف على جداول الأفعال والأسماء والصفات ورسومها

البيانية، دون أن نقدم تحاليل كافية، مستفيضه لخصائص النص الذي ندرسه على أساس منها ومن قواعد علوم اللغة والأدب والبلاغة التي نعمل في إطارها. وبدون هذا التحليل المتخصص؛ نقع في دائرة (الإيهام) بالعلم، بدلاً من الوصول للعلم ذاته.

إن بعض (الوسائل) التي تقدمها المناهج الحديثة، تبدو شديدة الأهمية، ولكن باعتبارها خطوة يبنى عليها، لا باعتبارها هدفاً في ذاتها. وليضع طالب البحث في مجال الدراسات الأدبية والنقدية نفسه مكان زميله الباحث في مجال الهندسة أو الطب أو الكيمياء أو غيرها من المجالات العلمية؛ ليعرف أين تقع الخطوة الناقصة التي يحتاج إليها، إن المهندس الذي يناط به تشييد مبنى معماري محكم، يحتاج بالطبع قبل أن يقيم المبنى إلى دراسات واقعية حول التربة وصلابتها والأعمدة والحوائط والأسقف ومواقعها وكميات الحديد والخرسان في كل منها، فضلاً عن مواقع المداخل والمخارج والنوافذ والأبواب. وكل هذه القضايا معتمدة على نظريات علمية مساعدة في تخصصاتهم تماماً مثل نظريات (جريماس) و(تشومسكي) و(بروب) عندنا. ولكن لو وقف عند النظريات واستعرضها ورصد بعض مبادئها وأسماء أعلامها - كما تصنع كثير من رسائلنا الجامعية في مجال الدارسات الأدبية والنقدية – لما استطاع أن يقدم بيتاً يسكن فيه أحد ولا يستفيد منه أحد.

ونفس المثال صالح أن يقال مع الطبيب الذي يردد جزئيات مبادئ علوم الطب دون أن يحاول تطبيقها على مريض معين والوصول بها إلى الغاية من مهمته، فيكون قد أتقن الوسائل دون الغايات، وقد يقال كذلك عن الكميائي الذي يعرف خصائص الأشياء والأجزاء دون أن يقدم العون لمن يصنع منها دواء أو فائدة.

والباحث في النقد الأدبي حين يضيع منه خيط الغايات ويضل في متاهات الوسائل وحدها؛ يعرض نفسه وبحثه وتخصصه بالاتهام بعدم الجدوى أو الفائدة من الأطراف الثلاثة للإبداع الأدبي، ممثلة في القارئ والكاتب والنص نفسه، ويمكن أن يقال – لا قدر الله – إن غاية كاتبه أن يثبت أنه حصل على (درجة علمية) في النقد الأدبي أو في طريق الحصول عليها.

أسئلة حول المنهج في الدراسة الأدبية

أ.د. سعيد يقطين - المغرب

تأسست كليات الآداب العربية لتضطلع بالبحث العلمي في اللغة والأدب، على غرار كل المؤسسات الجامعية الأخرى في كل الحقول المعرفية والبلدان المتطورة. ورغم مرور أزيد من قرن على كليات الآداب الأولى في الوطن العربي إلى الآن، ما يزال السؤال الذي لم نطرحه قط، يفرض نفسه، حول الأدب بالخصوص، وهو: هل عندنا علوم أدبية، أو على الأقل علم أدبي نشتغل به، ونبحث في ضوء إجراءاته ومبادئه ومقاصده؟ ونعمل على تطويره بهدف تطوير الدراسات الأدبية واللغوية العربية؟

قد يعترض معترض بالذهاب إلى أن الأدب لا يمكن أن يدرس دراسة علمية؛ فهو ليس (مادة) قابلة لأن نجري بصددها الأبحاث التجريبية، ولا يمكن أن نطبق عليها إجراءات البحث العلمي التي يمكن تطبيقها على العلوم الطبيعية، بدرجة كبرى، والعلوم الاجتماعية والإنسانية بالدرجة نفسها. إن النصوص الأدبية التي يهتم بها في كليات الآداب عرضة لتدخل ذاتية الباحث، ولا يمكن من ثمة التعامل معها بالموضوعية التي تقتضيها باقي العلوم. ولا يمكن للحديث عن (العلم الأدبي) إلا أن يكون ضرباً من العسف الذي لا طائل يرجى منه. إنه قتل للأدب وجماليته. إن الأدب ليس قابلاً لأن يكون موضوعاً للبحث العلمي. هذا هو لسان الحال.

هذا المعترض الذي أومأنا إليه ليس مفترضاً، إنه واقعي وحقيقي أيضاً، ويمكن أن يتحدد بالأسماء والأعلام الذين تمتلئ بهم الساحة العربية حتى يوم الناس هذا، سواء بين ردهات الكليات أو أروقة المؤتمرات، أو على منابر الإعلام الثقافي والمجلات (المحكمة).

ومحاولة منا لتسويغ أهمية السؤال حول الدراسة الأدبية وعلاقتها بالبحث العلمي، نقدم بعض الملاحظات؛ لإبراز تهافت ذلك الاعتراض من جهة، وعدم ضرورة الاستمرار في ممارسته كلما تعلق الأمر بالأدب من جهة ثانية، والعمل على الإقدام على جعل كليات الآداب متلائمة مع وظيفتها العلمية، بصورة جديدة ومختلفة، وهي تتعامل مع الأدب من جهة ثالثة.

كثيراً ما يتم التلفظ بالبحث العلمي وعنه في النقاشات التي تدور بين الأساتذة، المشتغلين بالأدب، فهم في وصف المقررات وتبيين الأهداف، يصرون على الإكثار من الحديث عن البحث العلمي، والروح العلمية، والإجراءات والمنهجيات. وكثيراً ما كنت أجدني أتساءل مع نفسي، عندما يشرع رئيس الجلسة في الترحيب بالحضور الكريم في (هذه الجلسة العلمية)، والذي يذيله عادة بالقول بأن هذه الجلسة كانت (علمية) بامتياز! وعندما أحاول استرجاع وقائع تلك الجلسة، لا أجد في الحصيلة غير السجال، ووجهات النظر غير المؤسسة على أي منظور يرتبط بالعلم أو بإجراءاته بصلة، واتباع خطوات الإقناع والحجاج والإفحام.

في استمارات تحكيم المقالات المتصلة بالحقل الأدبي، نجد المجلات العربية، تقترح خانات تتصل بالمنهج العلمي المتبع، وبالأصالة العلمية، والروح العلمية في التحليل. وكنت أجد صعوبة في كل المرات في ملء مثل هذه الخانات بما يتطابق مع متطلبات البحث العلمي وإجراءاته من خلال الدراسات المقدمة، وكنت أجيب بالوعي السائد، والذي يختزل البحث العلمي في

مواصفات أكاديمية، تتصل بكتابة المراجع، وتنظيم البيبليوغرافيا، والسلامة اللغوية. ولعل هذه هي المواصفات العامة التي نرتهن إليها في التقويم (العلمي) للأطاريح والرسائل الجامعية التي نناقشها في مختلف جامعاتنا، جاعلين من بين أهم ما يتصدرها، مناقشة الأخطاء اللغوية والنحوية والطباعية. ويكفي حضور بعض المناقشات، لنجد ثلاثة أضعاف وقت النقاش تدور في فلك هذا النوع من الأخطاء. وقلما يتم النقاش حول المنهج أو المناهج التي يلفق بعضها إلى جانب بعض بدون وعي علمي أو مسوغات إبستيمولوجية. ومع ذلك تنتهي المناقشة بدرجة تخول للباحث مزاولة (البحث العلمي)، والإشراف على الرسائل (العلمية).

إن الحديث عن المنهج والتحليل هو من صميم البحث العلمي، ولكننا نصر – واقعيًّا – على توظيف مصطلحات مثل التحليل والمنهج، ولكن دون أن نحملهما الحمولة الملائمة للممارسة العلمية، حين نستعملهما بكيفية لا علاقة لها بالبحث العلمي! ولعل قولنا الذي لا يخلو منه كتاب أو أطروحة إلى حد أن غدا بمثابة أسطورة: (النص يفرض المنهج)، أو (النص لا يمكننا تحليله بمنهج واحد) خير دليل على عدم أخذنا بأسباب البحث العلمي، رغم كثرة ترديدنا لمقولات المنهج والتحليل والبحث العلمي! وعدم إيماننا بالبحث العلمي، وإن كنا نزعم غير ذلك.

إن التصور الذي يقضي بأن النص يفرض المنهج، والنص لا يمكن أن يحلل بمنهج واحد؛ لأنه متعدد ومنفتح، والقول بتكامل المناهج أو المنهج التكاملي؟ من بين أهم الأساطير (المنهجية العلمية) التي اشتغلنا بها على مدى أكثر من قرن من الزمان، وما نزال نسير على المنوال نفسه، وإن استعملنا مصطلحات ومفاهيم تأسست في حقول معرفية أخرى، أو استشهدنا بباحثين وعلماء أجانب، وملأنا دراساتنا بالاستشهاد منهم، ستظل دراستنا الأدبية بمنأى عن

العلم والبحث العلمي.

ما قلناه عن الأدب والدراسة الأدبية، ينسحب عن اللغة. ورغم حديثنا عن علوم العربية - كما فعل القدامى- فإننا ما نزال نتردد للأسباب نفسها، عن تسمية العلم الذي يدرس اللغة هل هو (العلوم اللغوية)، أم (اللسانيات)؟ ولعل الحديث عن الصرف والنحو ليس سوى ترجمة للتذبذب نفسه.

إن طرح سؤال (العلمية) في الدراسة الأدبية واللسانية، هو المدخل الطبيعي لكليات آداب، تضطلع بالبحث العلمي، وإلا فهي مؤسسات للتكوين والتعليم. وآن الأوان لتجاوز التصورات السائدة حول العلاقة بين العلم والأدب في الوعي والممارسة، من خلال خوض نقاش أكاديمي حقيقي بين المشتغلين بالأدب في وطننا العربي. ولعل أهم نقاش يمكن أن يتبادل فيه الأكاديميون والمثقفون على حد سواء وجهات النظر؛ بهدف تعميقها وتطويرها، ينصب على التصورات السائدة التي بدأت في التشكل منذ عصر النهضة، والمستمرة إلى الآن.

إنه بدون مراجعة شاملة، وقراءة متأنية لهذه التصورات بتأمل وعمق، لا يمكننا أبداً أن نخطو خطوة واحدة نحو التجاوز، لتبدو هذه التصورات التي أعتبرها بمثابة الأساطير، بوضوح، سأحاول ترتيبها على النحو التالي:

- النص يحدد المنهج.
- النص يفرض تعدد المناهج.
- النص العربي يفرض المنهج العربي.

أرى أن هذه الأساطير الثلاث، تشكل عائقاً حقيقيًّا أمام أي تفكير جديد في العلاقة بين الأدب والعلم في جامعاتنا وكلياتنا العربية. وإذ أعتبرها أساطير؛ فلأنها صارت بمثابة (حقائق) مطلقة، يسلم بها الأستاذ والطالب معاً. وهي أساطير؛ لأنها تحجب أي تفكير في الأدب بدون الانطلاق منها. ورغم محاولتي

اختزال تلك الأساطير الثلاث، فإن التصورات النقدية السائدة التي تتجسد من خلالها، تبدو عبر أفكار أخرى ترتد إليها. وهي جميعاً قابلة لأن نحددها في أسطورة جامعة، مانعة، مفادها: استحالة دراسة الأدب دراسة علمية. ويمكننا تحليل هذه الأسطورة وما يتفرع منها، من خلال مناقشة آثارها على الدرس الأدبي العربي.

إن القول بأن النص يفرض المنهج؛ يجعل الناقد، وليس الباحث - لأن الباحث يشتغل وفق رؤية علمية مختلفة- ينطلق من وجهة نظره التي يشكلها عن النص، ويرى أن القراءة التي يرتضيها، تقضي بأن النص ذو ملامح نفسية - مثلاً- وعليه أن ينطلق في تحليله، باعتماد خلفية نفسية. ولكن ناقداً آخر، قد يلتفت إلى أن للنص عينه أبعاداً اجتماعية، فينبري لها، مستأنساً بالعدة الاجتماعية، وقس على ذلك. والتبرير الذي يمكن أن يقدمه كل من المشتغلَيْن بالنص نفسه، يجدان ما يكفي من المسوغات، إذا ما ناقشنا كلًّا منهما في سبب اختياره للزاوية (المنهجية) التي اعتمدها، بالذهاب إلى أن النص متعدد الدلالات والأبعاد!

لا أحد يجادل في تعدد أبعاد النص ودلالاته، لكن هذه الادعاءات، ليست مبرراً للقول بأن النص يحدد المنهج، أو يستدعي تعدد المناهج في دراسة واحدة. إنها ادعاءات زائفة؛ لأنها تعمل على تأكيد الأسطورة الجامعة. وإذا ما سلمنا جدلاً بأن هذه التصورات المنطلق منها (سليمة) نظريًّا، نتساءل كيف يتأتى للناقد أن يكون ملمًّا بكل المناهج، ومدركاً لكل اتجاهاتها وتياراتها المتعددة؛ حتى يتسنى له توظيفها منفردة أو مجتمعة في قراءة نص معين. لا شك أن هذا الناقد سيكون علامة عصره، وموسوعي الثقافة، ومدركاً لكل الخصوصيات التي تتصل بمختلف تلك المناهج.

ما تزال المقررات المتصلة بالمناهج الأدبية، تتحدث عن المنهج النفسي والاجتماعي والفني ... ولا يمكننا سوى التساؤل عن فحوى المنهج الاجتماعي

والنفسي -على سبيل التمثيل- فماذا نقصد بالضبط، عندما نتحدث عن أحد هذه الاختصاصات المتعلقة بالعلوم الاجتماعية والإنسانيات؟ هل نقصد العلم؟ أم أحد المناهج التي يتم الاشتغال بها فيه؟ فالكل يعرف أن علم الاجتماع علم واحد، لكن المناهج الاجتماعية متعددة بتعدد المدارس والتيارات، وهي متطورة مع الزمان. فعن أي منهج اجتماعي أو نفسي نتحدث، عندما ندرِّس طلبتنا، أو نقترح عليهم الاشتغال وفق المنهج الاجتماعي أو النفسي؟ ويمكن قول الشيء نفسه عن الفني؟ واللساني؟ إننا عندما لا نميز بين العلوم ومناهجها؛ يستوي العلم عندنا والمنهج الذي يصبح مختزلاً في ممارسة اجتماعية محددة، نعتبرها الإطار الاجتماعي الأعم والأشمل.

غير أن بيضة الديك الكبرى، نجدها كامنة في الأسطورة التي تقول بأن النص العربي لا يمكن إلا أن يعالج بالمنهج العربي! سوف لا نجادل هذا التصور بالذهاب إلى أن المناهج الاجتماعية والنفسية التي يعتمدونها - وهم يدافعون عن أسطورة تعدد المناهج- لا علاقة لها بـ(المنهج العربي) الذي يدعون التفكير فيه، أو توهم الاشتغال في نطاقه. لكن السؤال الحقيقي الذي يفرض نفسه: ما هي طبيعة النص العربي؟ وما معنى اختلاف النص العربي عن غيره من النصوص الأجنبية؛ حتى نفكر له في نظرية خاصة تلائمه، على اعتبار أن المناهج الغربية تولدت في ضوء اشتغالها بالنصوص الأجنبية؟ وإذا ما رام باحث أجنبي الاشتغال بالتراث العربي، وفق مناهج البحث العلمي التي تكرست في ثقافته الغربية، هل علينا أن نواجهه بأن يدرس تراثنا أو نصوصنا المعاصرة، بمنهج (عربي)؛ لأن تلك المناهج لا تتلاءم مع ثقافتنا ونصوصنا؟ ويمكن قول الشيء نفسه عن باحث عربي أراد قراءة نصوص أجنبية، هل نطالبه بقراءتها في ضوء المناهج الغربية؟

حاجتنا إلى جامعة جديدة، رهين بحاجتنا إلى تصور جديد للمنهج!

لا خلاص لنا خارج النص

أ.د.سعيد بنكَراد - المغرب

(١)

في نهاية الستينيات من القرن الماضي، أطلق (أ.ج.كريماص)[١] دعوته الشهيرة إلى العودة إلى النص وحده، فلا خلاص للناقد خارجه، إذ لا قصد هناك سوى ما يمكن أن يُسَلِّمه هذا النص طوعاً أو قسراً، فهو مستودع الدلالات بعيدِها وقريبِها. وهو قول مستوحى بشكل مباشر من أدبيات مسيحية، كانت تَرى في الكنيسة الملاذ الأول والأخير للمؤمن[٢]، إنها المالك لمفاتيح الحقيقة والمعنى، في النصوص وفي الحياة. ولكنها كانت وثيقة الصلة أيضاً بالظاهراتية التي دعت إلى العودة إلى الأشياء ذاتها، ففي محدداتها الظاهرة يسكن المعنى، إنها حاصل «عملية ملء» (بتعبير إيكو)، هي مصدر وجود هذه الأشياء، وتلك ذاكرتها الوحيدة عند المتلقي، ما يسميه ميرلو بونتي «الظاهر الكلي»[٣] الذي يستوعب الشيء والذات التي تتأمله في الوقت ذاته.

إننا، بعبارة أخرى، (نحشو) العالم بالمعنى؛ لكي يصبح دالًّا على الإنسان وحده. ولن تكون عملية «الإمساك بالمعنى»[٤] سوى (إطلاق للوعي) نحو ما هو موجه نحوه أصلاً، «فالتمفصلات الدلالية داخل النص، ليست سوى حاصل الإمساك بما يفصل بين أشياء موجودة في عالم لا نعرف عنه أي شيء»[٥]، والكشف عن العلاقات التي تجمع بينها، يمكن وحده أن يخبرنا عن بعض من

مظاهره. تلك كانت بعض المنطلقات الأساسية التي استند إليها التيار البنيوي في النقد الأدبي. لقد انطلق من اللسانيات، ليتسع بعد ذلك ويَعُم سلطانه كل الأنشطة الفكرية على امتداد ثلاثة عقود أو يزيد.

لقد كان الأمر يتعلق بمرحلة جديدة، عُدَّت من أخصب المراحل في تاريخ النقد الأدبي في أوروبا عامة، وفي فرنسا على وجه الخصوص، وكانت من أشد المراحل سجالاً أيضاً، كما سنُفصل القول في ذلك لاحقاً. فابتداء من هذا التاريخ ولفترة طويلة، سيتغير كل شيء في المشهد النقدي والفكري عامة؛ سيُعاد النظر في حقيقة الوجود الإنساني ذاته (التنكر للسياق وموت المؤلف واستبعاد القارئ)، وستتناسل تصورات النقاد حول النص ومكوناته، وتتنوع طرق التحليل عندهم، وسيكتشف الباحثون والطلبة والأدباء أنفسهم عوالم نصية، ظلت لفترة طويلة مجهولة، أو خارج اهتمام المشتغلين بالوقائع الفنية بجميع موادها التعبيرية. فما ظل منسيًّا في النص أو تجاهله النقاد في ما مضى، سيصبح وحده موضوع النقد الأدبي، وموضوع الكثير من التخصصات في ميدان العلوم الإنسانية (الأنتروبولوجيا، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي).

وقد تكون تلك هي الخدمة الكبيرة (وربما الوحيدة) التي قدمها هذا التيار للنقد الأدبي. فقد تفنن المنظرون، والنقاد بعدهم، في إقامة تصنيفات، شملت كل شيء في النص: الشخصية، والسارد، والمسرود له، والفضاء، والزمان وتقطيعاتهما الممكنة، وكذا الرؤية، والتبئير، وتعدد الأصوات وتداخلها. وقدموا في الوقت ذاته خطاطات، هي عبارة عن أدوات تحليلية، لا يستقيم المعنى، في تصورهم، دون الاستناد إلى طاقاتها التحليلية وقدرتها على رصد آثار المعنى في ما يجمع بين العناصر ويفصل بينها، فما يُكَوِّن ويُوَلِّد هو ذاته ما ينظم ويُرَتب، وهو أيضا (معنى) الواقعة وذاكرتها. إن الشعر ليس فكراً، بل نظام جديد للكلمات، ولن تكون الحكاية-من جهتها- سوى التنظيم الذي يتحكم في عناصرها، أو هي قدرة الكل على استيعاب كل العناصر، وقدرة العنصر المعزول على ربط علاقة مع العناصر الأخرى، ضمن إكراهات الكل.

لا جدوى إذاً من قراءة النص استناداً إلى المسلمات النقدية القديمة، لقد

سقط الجواب الإيديولوجي، فالنص ليس بياناً سياسيًّا، أو أداة للتحريض ضد الطغاة، كما لا يمكن أن يكون مجرد خُدعة مَاكرة، يحاول من خلالها المؤلف تضليل الناس وصرفهم عن (الوعي الحقيقي)، كما اعتقدت ذلك الدراسات الاجتماعية، بكل أطيافها، الماركسية والتكوينية. وسقطت قبله مجموعة أخرى من الوصفات النقدية التي راهنت على حياة الكاتب ونفسيته ومحيطه، فاللغة بين يدي المبدع وفي نصه لا تحاكي عالماً، فحقائقها ليست بالضرورة هي حقائق الوقائع الموصوفة في النص، ذلك أن قصدها أوسع دائماً من قصد المتلفظ؛ كما تخلى الناس أيضاً عن (المعرفة) التي يُمكن أن يقدمها التاريخ والعقائد والأنساق الفكرية الكبرى. إن قيمة النص ليست في إعادة صياغة مضمون يتداوله الناس، بل في بناء عالم يتخذ داخله الكون وجهاً جديداً.

بعبارة أخرى، إن للنص قصداً يحميه، فهو قد يكون جزءاً من موسوعة، وتلك حقيقته في المتخيل والواقعي، إلا أن عوالمه تُبنى انطلاقاً من مقاصد لا يمكن أن تأتيه من خارجه، بما فيها إكراهات الأنا المبدعة ومقتضياتها؛ ذلك أن النص لا يحاكي ولا يستنسخ (حقائق) من وجود مستقل بذاته، بل يبني حقيقته، استناداً إلى طبيعة بنيته الداخلية، وبذلك لن تكون أسراره شيئاً آخر غير نمط بنائه، أي: واجهته الفنية. ووفق هذا التصور، نُظر إلى النص باعتباره شبكة من العلاقات التي تنتظم فيما بينها، استناداً إلى قوانين بنيوية خاصة، يُعد التعرف عليها شرطاً رئيساً لتحديد (معنى) النص. إن المعنى في النص لا يوجد في ما يحيل عليه في الواقع، بل مصدره الشحنة الرمزية التي يستثيرها؛ ذلك أن الأديب لا يستعمل الكلمات لقول شيء ما، بل من أجل رؤية المتعة في انتظام الكلمات ذاتها. وتلك هي (الأدبية) التي فصل القول فيها (جاكبسون) وكل الشباب الشكلاني المتحمس في موسكو وبراغ في العشرينيات من القرن الماضي، ما يمكن أن يحيل على ممارسات، تتضمن «غاية بدون أهداف» بتعبير (كانط).

كل شيء سينطلق من اللغة ويعود إليها، في التصور النظري وفي الخلق الإبداعي على حد سواء. واستناداً إلى ذلك، لا يجب البحث عن قيمة النص في كَمِّه الدلالي، إنها في بنيته وسيرورة تكونه، كما يتحقق ذلك في لغته ذاتها، فهي

المرجعية الوحيدة التي تتبلور انطلاقاً منها كل الأكوان الدلالية، فنحن لا نستقي حقائقنا من وقائع غُفل، بل نقوم ببنائها ضمن عالم ممكن، إن العالم الوحيد القابل للتعرف هو العالم الذي تصفه اللغة، فلا ذاكرة للإنسان إلا في ما أُودع فيها بشكل سابق.

وهي صيغة أخرى للقول، إن العالم موضوعي في ذاته، أما في اللغة فهو حاصل تمثيل رمزي لا يَسْلَم من مضافات أو حذف أو تعديل. وهذا معناه أننا لا نستعير من اللغة ما يمكننا من التواصل والكشف عن نوايانا في حياد دلالي تام؛ إنها على العكس من ذلك، تفرض علينا التفكير من خلال وحداتها وتركيبها وصرفها أيضاً، إنها في المحتمل الرمزي وفي الحقيقة الموضوعية، شرط وجودنا وعماده، «فداخلها نكون في بيتنا وفي العالم»[٦].

(٢)

وتلك هي المبادئ النظرية التي قامت عليها البنيوية بكل توجهاتها، من أكثر تياراتها شكلانية، كما ورثها النقاد عن روادها في مدن الشرق الاشتراكي إلى تلك التي آمنت بوجود معنى، يمكن التعرف على بعض من تجلياته في ثنائيات تقابلية هي الوجه المجرد لمضمون لا نعرف عن جوهره أي شيء، كما دعت إلى ذلك السميائيات السردية (مدرسة باريس). لقد كانت هي البديل الممكن في تلك المرحلة، ولم يكن أمام منظري الموجة البنيوية الأولى -خاصة في ميدان السرد- سوى الرؤية الشكلانية التي بشرت بها، استناداً إلى قدرة النموذج اللساني على خوض تجربة المعنى ضمن حدوده، لا في إحالاته المرجعية، أو ربما كانت، من خلال ذلك كله، ملاذاً جديداً لإنسان فقد ذاته داخل عالم، كانت إرهاصات العلم التقنوي الجديد، تبشر داخله بمجيء كائنات تابعة للآلة، تعيش وفق ما تتيحه هي وتبيحه، لا ما يرغب فيه الناس حقًّا.

وكان هناك في الإبدال المعرفي السائد آنذاك ما يبرر هذا الاختيار؛ فمن جهة، شكل اللسان نظاماً قارًّا، يمكن تعميم قوانينه على كل الأنظمة التواصلية الأخرى، بما فيها تلك التي تعتمد عناصر العالم الطبيعي مادة لتجليها، كما هو

الشأن مع أشكال التمثيل البصري وكل الوقائع الإبلاغية التي تقدمها الحياة من خلال وجهها الفُرْجوي. وتلك هي الرغبة التي عبر عنها سوسير -في بداية القرن العشرين- حين بشر بالسميولوجيا علماً جديداً، يتكفل بدراسة كل الأنساق الدلالية، بما فيها اللسان ذاته؛ فالعلامة كيان بقيمة خلافية، والمعنى في هذا الخلاف، لا في القدرة على تعيين أشياء في العالم الخارجي (الخير يُعرف بالشر لا بمضمونه الخاص).

وكانت اللسانيات، من هذه الزاوية، تبدو كأنها علمٌ (موضوعيٌّ)، لا يكترث سوى للعلاقات الممكنة بين ظواهر، لها وجودها في ذاتها؛ فرمزيتها من طبيعة خاصة، فلا أحد يعرف متى اهتدى الإنسان إلى اللغة، وكيف حدث ذلك، والناس في الغالب «يستعملونها في غفلة من أسرارها» (عبد السلام المسدي). إنها لم تتبلور استناداً إلى اختيار حر، فالذات المتكلمة لا تختار لسانها، بل يُفرض عليها من خارجها، ليُصبح في وعيها نافذة على العالم، وأداة في التفكير وفي الانتماء إلى الثقافة، وهو مستودع المعارف والخبرات في الوقت ذاته؛ لذلك ستكون مقترحات هذا النموذج في مجال النقد الأدبي هي الإبدال المعرفي الأصل، الذي يجب أن تنبثق عنه كل النماذج التحليلية الأخرى، المصنفة ضمن علوم الإنسان.

وهذا الأمر هو الذي يجعل الانطلاق من لغة هذه النصوص أولوية قُصوى، تُلغي من حسابها كل ما يحيل على معرفة أخرى غير تلك التي تتبلور داخل النصوص. وهي المسلمة التي سيعممها (رولان بارث) على كل المنافذ الحسية التي تلتقط أشياء الكون وكائناته، من خلال مفاهيم رمزية، من طبيعتها أنها تُعَمِّم وتهذب، فنحن نُسرب العالم المادي إلى أذهاننا من خلال اللغة، لا استناداً إلى ما يمكن أن تقوله أشياؤه، ذلك أن الإدراك، أي تعقل الكون، في تصوره، لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال غطاء مقولي سابق، مستوحى بشكل كلي من وحدات اللسان. إن (الحسي) فينا صامت، ولا يستطيع قول أي شيء خارج مضامين تتبلور في كلمات اللغة. وذاك أيضاً ما فصّل القول فيه في مقالته الشهيرة التي كتبها سنة ١٩٦٤م في مجلة (إبلاغات)؛ فقد أعلن حينها أن السميولوجيا -وقد كانت في بداياتها الأولى- لن تكون سوى نسخة من معرفة لسانية، يجب (تكييفها) مع موضوعات

العلم الجديد، وفق ما تقتضيه خصوصية كل ظاهرة[٧].

ومن خلال طبيعة اللسان هاته، ستقوم اللسانيات في النقد الأدبي بما قامت به في الفونولوجيا وعلم الصواتة وعلم الدلالة والتركيب. إن النص بناء لساني؛ لذلك لن يكون تجاوز حدود الجملة انزياحاً عن المنطق الذي يحكمها، بل يعني في المقام الأول التخلص من إكراهات القواعد التي لا تسمح بالذهاب إلى ما هو أبعد من حدودها، من خلال الاستعانة بمفاهيم، تجعل الروابط بين الجمل أمراً ممكناً، أي خلق خطاب يشكل وحدة تامة، لا مجرد تسلسل لمجموعة من الجمل؛ ذلك أن وحدة النص من طبيعة دلالية، أما وحدة الجملة فمن طبيعة تركيبية. إن الكلمة تعين وتسمي، إنها (خرساء)، أما الخطاب فحاصل سياق، إنه ليس أكبر من الجملة فحسب، بل له ذاكرة. وذاك هو حاصل الفاصل بين اللسان -وهو نظام عام من طبيعة تجريدية واجتماعية- وبين الكلام، باعتباره أداءً فرديًّا خاصًّا، أي: ما يسمح للذات بصياغة ملفوظها ضمن سياق دلالي وتواصلي خاص.

يتعلق الأمر -في الظاهر على الأقل- بما يضمن الانتقال من جملة إلى أخرى، وفق ترابط منطقي لا يراكم دلالات، بل ينتج عالماً منسجماً من حيث كيفياته الدلالية، وهو ما يعني الكشف عن وجود تناظرات تُوحد بين الجملة الأولى وما سيأتي بعدها من جمل. وهذا الترابط هو الذي سيعلن عن ميلاد خطاب، سيكون هو الوحدة والأجزاء في الوقت ذاته. إن الخطاب، بصيغة أخرى (جملة كبيرة)، وبذلك سيكون نموذجاً مثاليًّا لمكنات التقطيع بين وحدة موجهة للتعيين، وبين ملفوظ غايته التواصل وإنتاج الدلالات. ومن خلال هذا التقاطع، يمكن استحضار التجربة النصية والكشف عن بنائها الداخلي، أي: العودة بها إلى ما يشكل البنية الأولية التي بإمكانها أن تقود المحلل إلى الإمساك بكل النسخ المتحققة، المنبثقة عن نموذج أولي.

إننا نعود إلى اللسان، ولكن من بوابة الذات التي تعيد صياغة الكون داخل اللغة من موقع الفردي والخاص، استناداً إلى كميات انفعالية، استبعدها (سوسير) في تعريف اللسان؛ لأنها متعددة ومتنافرة ولا تشكل موضوعاً للدرس. ومع ذلك،

فإن ما يحضر في النص، باعتباره وضعيات توصف داخلها وقائع وسلوكات، يمكن استعادته في شكل مفاهيم، تختصر الوجود وترد المتعدد إلى كيان مستقل، قابل للعزل والوصف. وفي هذه الحالة سيوصف «باعتباره منطقة من (اللسانيات) دون التضحية بخصوصيته... فاستناداً إلى الكشف عن انسجامه الداخلي، ستتبلور مفاهيم من قبيل (التناظر/isotopie)، والمعانم السياقية ومستويات الدلالة. وستكون هذه المفاهيم مستقلة عن البنيات التركيبية، وبذلك لن تكترث للمحدودية المزعومة للجملة»[٨].

وتلك كانت غاية البنيوي وحلمه -بتعبير إيكو- الوصول إلى أقصى نقطة ممكنة، يتيحها التبسيط المتتالي (سدرة المنتهى) والحد الذي لا حد بعده. إن حقيقة النص- أي: دلالته- مودعة في هذه النقطة بالتحديد: إن العنصر مرتبط بالكل، والكل لا يُفهم إلا بترابط العناصر المكونة له، إنهما معاً يدوران حول مركز، هو ما كان يسميه شلايرماخر وديلتاي بعده (الحلقة الهرموسية) التي ستسلمنا النوايا الحقيقية للنص والمؤلف على سواء.

وستترجم هذه الدعوة في ترسانة من المفاهيم، كانت تتمحور جميعها حول مبدأ مركزي، سيظل لفترة طويلة هو الخيط الرابط بين كل المقاربات التي حاولت الإحاطة بعوالم النص منعزلاً، في انفصال كلي عن سياقاته (الخارجية)، وعن مقاصد المؤلف ونواياه في الوقت ذاته. لقد أصبح مفهوم (المحايثة)، المستعار أصلاً من الفلسفة، فجأة هو كلمة السر التي يتداولها الباحثون في ما بينهم، في ما يشبه (المصباح) الذي يهدي من (الضلال)، ويقود إلى حقيقة كلية، أساسها النص وحده. إن القارئ - وفق هذا المبدأ- بَراء من المعاني التي يكشف عنها، إنه لا يقوم سوى بالتعرف على ما هو مودع فيه، وفق قصد سابق عليه.

لقد كانت هذه الكلمة دالة في أصولها الأولى، على ما يملك (حقيقته في ذاته)، أي: ما هو معطى بشكل سابق على الفعل الإنساني بمضافاته الدلالية. وترتبط وفق هذا التصور -كما يؤكد ذلك لالاند في قاموسه- بنشاطين: أحدهما يحيل على كل ما هو موجود بشكل ثابت وقار في كائن ما، أما الثاني فيحيل على ما يصدر عن كائن ما، تعبيراً عن طبيعته الأصلية[٩]. وسنكون، في الحالتين معاً،

أمام مضامين سابقة علينا ومعطاة مع الطبيعة ذاتها، أي: سابقة على ما يمكن أن تأتي به الذات أو يستثيره وجودها. وكان الرواقيون قد عَمَدوا قبل ذلك -في التعريف الذي خصوا به السلوك الإنساني- إلى التمييز بين مسؤولية الإنسان على أفعاله، وبين ما يكون نتيجة تأثير خارجي، لا يد للمرء فيه.

أما في البنيوية، فإنها أصبحت دالة على ضرورة التزام الناقد نوعاً من (الحياد) في تحليله، أي: اقتصاره على ما يقدمه النص من خلال بنيته في العمق والظاهر، فهي النمط الوحيد الممكن لوجوده، وهي أيضاً السبيل الوحيد للكشف عن أشكال تنظيمه؛ ذلك أن القصد الوحيد القابل للتحديد هو قصد النص، إنه حقيقة مودعة في بنية مستقلة، تتجسد في عناصر، يشكل تآلفها وتركيبها انسجام العوالم التي يحيل عليها، أي: ما يَمْثُل أمام القارئ، باعتباره واقعة لها مضمونها في ذاتها، وهو ما يعني استبعاد كل المقاصد الأخرى، ومنها قصد المؤلف وقصد القارئ.

ومن أجل الاستجابة لحالات الضرورة هاته، وجب البحث عن (لغة نقدية) جديدة، من ميزاتها أنها بلا معنى؛ ذلك أن الموضوعية في الحكم النقدي تشترط بلورة «خطابات بلا معنى، من أجل الحديث عن خطابات ذات معنى»(١٠)؛ ذلك أن «وميض المعنى ليس شعلة تُستثار من تلقاء نفسها في فتيل الشمعة، إن الوقائع تتكلم -كما يقول ديكارت- وعلينا أن نبتكر لغتها: الحاجة إلى منهج، ولا شيء غيره، وهو كل شيء في الوقت ذاته»(١١)، فما يجب أن يعرفه الناقد عن أدواته، يفوق بكثير ما يعود إلى معرفته بالعوالم التي تُبنى في التخييل، فهي سابقة على النص المخصوص.

فلا مجال إذاً (للحدس) و(الانطباع) و(القراءة الحرة)؛ فالنص يشتمل على ما يكفي من العناصر لكي لا يُسَلم سوى ما يمكن أن يفيض عن (مركز) قصي هو منتهاه وغايته. وهذا معناه أن الخطاطات التحليلية وحدها يمكن أن تقود إليه وتكشف عن حجمه وعن طريقته في الانتشار في فضاءات بلا امتداد خارجي، فما يُوَلِّد هو ذاته ما يحدد حالات التلقي، وهو ما يشير إلى الشروط الأولية التي يتطلبها (وضع اليد) على معنى جاهز في وعي النص، لا في محيطه

أو في ذات القارئ. إن المعنى، وفق هذا التصور، جاهز وموجود في مكان ما، ولا يقوم القارئ سوى بالكشف عن كليته أو بعض منه، استناداً إلى خطة تحليلية محكمة، مشتركة بين كل النقاد، فلا يمكن للنص أن يعطي إلا ما تسمح به خطاطات التحليل.

ومن هذه الزاوية عُدَّت البنيوية تصوراً (وضعيًّا)، يسلم بإمكانية وجود حقيقة لا أثر فيها للذات؛ ذلك أن هذا المعنى هو حاصل (قصد)، تُبنى وفقه عوالم التخييل. إنه يشكل معطى مركزيًّا مُتضمناً في موضوع التحليل، وهو ما يمكن الحصول عليه من خلال رد كل العناصر إلى ما يمكن أن يُختصر في سلسلة من (العلاقات) تقود -بمنطق البناء وإكراهاته- إلى (مركز)، تلتف حوله كل القيم التي تختبئ في تفاصيل وجهه المشخص، وهو ما يمكن أن يترجم في عملية تفكيك، تُقَوِّض النص، ولكنها لا ترده إلى حالات تشظيه الأولى -كما كانت تشتهي التفكيكية ذلك- بل تبحث عن انسجام داخلي، هو ما يُمَكن القارئ من وضع اليد على (الكم المعنوي) الذي يريده قصد النص وحده، ما يشبه الكشف عن سر، لا يمكن أن يصل إليه إلا أشد المريدين إخلاصاً للمنهج. لقد تجاهل النقاد الإيديولوجيون طبيعة النص، وهم يحاولون جعل الأدب وثيقة سياسية خالصة، وفي المقابل، نسي البنيويون معناه وهم يحتفون بمحايثته وحدها.

(٣)

لم تكن البنيوية (حدثاً) فكريًّا، يمكن تصنيفه ضمن الآفاق التي فتحتها الحداثة، بل كانت في جوهرها تعبيراً (تقنيًّا) عن بعض المآزق التي خلقها الإيمان الكلي بالعقل سبيلاً وحيداً إلى معرفة الذات والعالم. ولقد عبرت عن نفسها -في الغالب من الحالات- من خلال رغبتها في بلورة (هوية) خاصة بنشاط فكري، يتعرف على نفسه في المفاهيم التي نحتها هو، لا في أسس فلسفية تعتبر الممارسة الرمزية واجهة من الواجهات المركزية في حياة الإنسان (كل ما يدخل ضمن مكتسبات الثقافة). إن البنيوي لا يتأمل موضوعاً مفتوحاً، «وإنما يضيف إلى العالم الطبيعي عالماً مصنوعاً، لا يستنسخ الطبيعة، بل يستبدلها بنسخة معقولة عنها»[١٢]. وهذا

المبدأ هو الذي سبق أن عبر عنه (بارث) حين رفض أن تكون البنيوية فلسفة، فهي في تصوره مجرد «أسلوب في الفكر وفي الممارسة والحياة»[١٣]. إن المحلل في البنيوية مشدود إلى غاية يعرف عنها كل شيء، فقبل البنيوية لم نكن نعرف ما يجمع بين النصوص، ولكننا بعدها لم نعد نعرف ما يفرق بين نص وآخر، (بتعبير ليفي شتراوس) وهو يتحدث عن (نموذج بروب)[١٤].

لقد تعاملتْ مع النص كما يتعامل الميكانيكي في ورشته مع الآلات، «فالمتخصص في هذا الميدان يفكك محركاً ويُعيد تركيبه ويصلحه أو يطوره، إنه يفكر بنيويًا؛ ذلك أنه ينظر إلى كل قطعة حسب شكلها ووظيفتها، وتشكل مجموع القطع عنده كلًا تامًّا، وبذلك لا يمكن أن تشتغل إلا وفق إكراهات هذا الكل»[١٥]، ولا شيء بعد ذلك سوى ما تقوله هذه الآلات ذاتها، تقطيع وتركيب، أي: كشف عن علاقات تُخبر عن شكل تحققها المباشر في النص فقط. إن الانسجام والتماسك والمشخص والمجرد، وهي مفاهيم غالية على قلوب كل البنيويين، هي حاصل الترابط الممكن بين كُلٍّ لا يُرى في النص، وبين لحظات ممثلة ضمن وضعيات بعينها، فهذا يتطابق مع ذاك، وعلى المحلل تحديد نمط هذا التطابق وأشكال تحققه.

إن الحقيقة الوحيدة التي يمكن الاحتفاء بها، هي هذا الوجه المتحقق هنا، ضمن بنية لها مرجعية داخلية، تتحقق في ظاهر مشخص (أحداث القصة، والإحالات التقريرية في النص الشعري، والأشياء والكائنات الممثلة في الصورة)، وتستوعبها عمليات تبسيط متتالية، تعود بها إلى وجه مفهومي، يُختصر عادة في ثنائيات ضدية، هي قصد النص وغاية المحلل في الوقت ذاته. فعلى غرار ما يقوله دلتاي -حين يقابل بين التفسير والفهم- على المحلل إما أن يفسر على طريقة البنيوي، وذاك هو الأصل في علم الأدب، وإما أن يؤول على طريقة السميائي/ التأويلي، وفي هذه الحالة، فإنه لا يقرأ نصًّا، بل يعيد كتابة ما في نفسه.

لذلك لم يكن البنيويون معنيين على الإطلاق بقضايا التأويل وطرقه ومحدداته، أي: بإمكانية البحث عن ذاكرة أخرى للنص، تكون جزءاً من احتمالات الدلالة فيه. إن التأويل تلويث للنص ببقايا ذات، تضع حقائقها في الأهواء العرضية،

لا في العقل التحليلي. وقد ذهب كريماص إلى أقصى حد في معاداته للتأويل، حين اعتبر هذا النشاط موقفاً إيديولوجيًّا استسلاميًّا، وصنف القائلين به ضمن المستقيلين الذين يختفون وراء التعددية المفترضة للنص؛ لكي لا يقولوا أي شيء عن معناه (الحقيقي)، إن الذات المتلفظة في تصوره، تشكل وحدة واعية لقصدها، ولا يمكن أن تكون بؤرة لكل العوالم[١٦]، إنها شبيهة بالذات المتكلمة عند سوسير، إنها واعية لفعل الكلام، فهي تستعمل اللسان وفق غايات محددة في المعاني التي تحيل عليها الكلمات.

وهذا ما دفع (بول ريكور) في سجاله المعرفي العميق مع البنيوية ووجهها السيميائي/ البنيوي اللاحق، إلى النظر إلى هذا النشاط التحليلي، وهو ما يتطابق عنده مع التفسير في الهرموسية، باعتبارها (لعبة عقيمة)[١٧]، لا يمكن أن تقول أي شيء عما يمكن أن يحيل عليه النص خارج حالات التشخيص فيه، أي: ما يمكن أن يكون استعارة كبرى، تستوطنها انفعالات غابت عنا أو نسيناها أو لم نَعُد نذكر من مضمونها المباشر سوى وجهها الرمزي، كما يتحقق في الحلم أو في أشكال التعبير الفني. إن الإبداع بكل مواده التعبيرية، في تصور التيارات اللاحقة للبنيوية أو المتزامنة معها، بما فيها جماليات التلقي والسيميائيات التأويلية والهرموسية، قائم على فرضية وحيدة، هي أن الأشكال الرمزية وحدها يمكن أن تكون منفذنا إلى معرفة ممكنات العالم الخارجي، فهي لا تكتفي بالتعيين والتسمية، بل تحتضن -فيما هو أبعد من الإحالات المرجعية المباشرة- كل ممكنات الوجود بكائناته وظواهره.

إن وحدة النص ليست حقيقة موضوعية -كما توهمت البنيوية ذلك- بل هي بناء بَعْدي، مصدره (سياق) متنوع في تحققه وفي مظاهره، تنوع حالات التلقي ذاتها؛ فقد يكون النص الغُفْل ثابتاً، فهو موجود في ذاته، إلا أنه «لن يصبح موضوعاً جماليًّا إلا في لحظات تجسده في وعي يقرأه»[١٨]. إن النص في السيميائيات التأويلية، وفي جماليات التلقي أيضاً ناقص، على عكس ما يحدث في البنيوية حيث الامتلاء هو ما يحدد طبيعته؛ فلا وجود -في هذه التصورات- لسياق كلي يمكن أن يستوعب مقاصد القراء أجمعين، بعبارة أخرى، لا وجود

(المنتهى) داخل نص مغلق، يقتات مما تستثيره كلمات تصف العالم بحياد تام، بل هو حاصل مقاصد، لا تتحقق إلا لحظة امتزاج بين كل الآفاق.

إن العالم أغنى من الكلمات التي تقوم بتمثيله، و«هي أطول عمراً منه أيضاً»[١٩]، فليس للعلامة قدرة الإحاطة الشاملة بكل ما تقوم بتمثيله، إنها في حاجة إلى إحالات متتالية؛ لكي تستوعب كل ممكناته. ومع ذلك، فإن ما تقوم بتخزينه، لا يستطيع أحد بعد ذلك إلغاءه أو محوه من ذاكرة الموسوعة. سيظل (الغول) و(العنقاء) و(عيشة قنديشة) كائنات حية في ثقافتنا، بل نحكم على الآخرين -في الكثير من الحالات- استناداً إليها، إننا نبني (عوالم ممكنة) نُصنف تجاربنا في السلوك اليومي وفي تمثلاتنا عن فضاءات، تأتينا من نصوص الدين والأسطورة، وفق خصائصها (الجنة شبيهة بالضرورة بكل ما يحيل عليه الربيع من خضرة وأزهار وفواكه).

ومن (فيض) هذا الوجود ومن (الخصاص) التمثيلي الذي يلازمه، سيُبنى قصد جديد، وسيعود القارئ من خلاله إلى النص، ليؤثث ما سَهَت عنه اللغة أو تناساه الوعي الذي يستعملها، فلا يمكن تقدير جمالية العمل الفني إلا إذا استوطن وعياً، يمنحه سُمّكه وتناسقه وانسجامه. إن الانفعال كامن في النص، والأفق الذي يستقبله وحده، يمكن أن يحوله إلى كيان قابل للمعاينة في وضعيات تَمْتَح مضمونها من انتمائها إلى موسوعة بعينها، تماماً كما يُعيد اللحن إلى الكلمات ما فقدته في رحلتها من الصوت إلى الرسم الطباعي، وكما تمنح القراءة بعداً جديداً للقصيدة.

بعبارة أخرى، إن النص استراتيجية تعي جزءاً من حالات توليدها، ولكنها لا يمكن أن تستقيم إلا من خلال ذات (إضافية)، تكشف عن بعض من أسرارها: «إن النص يوكل إلى القارئ مهمة تحيين جزء من دلالاته»[٢٠]. وهو أمر تقتضيه حالات (اللاتحديد) التي يعتبرها فولغانغ إيزر إحدى الكوى التي يتسرب من خلالها القارئ إلى النص، فـ(السجل) هو خلفية للنص ومادة تشكله، ومع ذلك لن تكون لعناصره الدلالة ذاتها وهي تلج عالم الفن، فهذا العالم لا يستعير أشياءه من عالم خارجي، بل يعيد تعريف كل شيء ضمن أفق الفن وإكراهاته.

هناك استراتيجية تبني، وفي بنائها تترك (فراغاً) و(بياضاً) هو ما يصنف ضمن حالات التمثل التي يعيد من خلالها القارئ بناء ما يأتيه جاهزاً وناقصاً من النص.

وهي صيغة أخرى، للقول إن الإدراك وثيق الصلة باصطدامنا المباشر بالعالم، إنه إحالة على النفعي في وجدودنا: هذه الأشياء هنا ملك اليد ومرأى العين لا نرى غيرها، أما التمثل فهو العوالم التي تُبنى في الذاكرة؛ لذلك يشترط غياب الموضوعات لكي يُطلق العنان للوجدان لكي يستعيد ما يشاء وما لا يشاء. وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه تلقي النصوص، والذي يقودنا إلى التمتع بمألوف في حياتنا، لا نراه إلا من خلال الفن. إن القارئ لا يتعرف على عالم غريب عنه، فما هو موصوف فيه جزء من ثقافته، ولكنه (يتمثله)، وفق حاجاته الثقافية والنفسية، إنه يخلق منه صورة تتكيف مع حالات الداخل القصي فينا، وتتغير مع تقلبات الدهر أيضاً، فلن «تقوم علامات اللسان في النص وتأليفاتها بوظيفتها إلا إذا استثارت ردود فعل، تقذف بالنص إلى وعي القارئ، وهو ما يعني أن الأفعال المستثارة، تفلت من الرقابة الداخلية فيه. وذاك هو ما يشكل إبداعية التلقي»[٢١].

لن نكون في حاجة إلى (تناظر) يمليه النص، أو يُبنى ضمن إكراهات قصدية مطلقة، قادرة على التلاؤم مع كل السياقات، بل نعتمد القارئ ممراً ضرورياً نحو عالم المعنى، يتعلق الأمر بحالات (لافتراض التأويل) ما يسميه إيكو (الطوبيك)، وهو مفهوم لا يقترح -عكس التناظر في البنيوية- خطاطة، وإنما يستثير سؤالاً، مصدره الذات التي تقرأ، لا يأتي من توجيهات النص، إنه يفتح النص على ممكناته الدلالية المفترضة، فالنص «آلة كسول» (إيكو)، تحتاج إلى من يذكرها بما نسيته أو ما استعصى على التمثيل داخله، ولكنها تُغلق أيضاً من حيث إنها تتحرك داخل عالم محدود، وبذلك سيكون هو الوسيلة المثلى للتحكم في حجم الدلالات المستثمرة في النص. وبذلك يتحول أداة نقيس من خلالها «الانتظامات الخاصة بالسلوك النصي، فهو الذي يرسم حدود النص ويضمن شروط انسجامه»[٢٢]. بعبارة أخرى، لا يقود هذا الافتراض إلى الإمساك بمعنى

النص، بل يرسم سبلاً تقود إليه، ومصدر المعنى هو هذه السبل ذاتها، ولا شيء غيرها. وذاك مصدر التعددية في النص، إنها ليست مراكمة لدلالات يغرف منها كل القراء، بل سيرورات تقود إليه، وهي مصدر المتعة فيه.

إننا في هذه الحالات أيضاً لا نتحدث سوى عما يمكن أن يقوم النص بتمثيله، أي: لا خلاص لنا خارج النص، ولكن الخارج في التصور التأويلي لا يحيل على وقائع مستقاة من عالم غُفْل، بل هو سلسلة من (التداعيات) الرمزية، مصدرها النص ذاته، إنها موجودة في ما استوطن ذاكرته الأولى، أي: لغته.

الحواشي:

(١) hors du texte point de salut.

(٢) يقول النص: لا خلاص لنا خارج الكنيسة hors de l'église point de salut فمن يريد أن يكون الله أبا له، يجب أن تكون الكنسية أمه.

(٣) M. Merleau-Ponty : Phénoménologie de la perception. éd Gallimard.1945.p.373.

(٤) saisir le sens والعبارة لكريماص.

(٥) A J Greimas : Du sens. éd Seuil. 1970. p.9.

(٦) HG Gadamer: L'art de comprendre. éd Aubier. 1991. p.61.

(٧) R. Barthes : Éléments de sémiologie. Communication n 4. 1964. p.92.

(٨) François Rastier : Sémantique interprétative. éd P U F. 1987. p.9.

(٩) André Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philosophie. article Immanence.

(١٠) A J Greimas : Du sens . éd Seuil. 1970 p.7.

(١١) Serge Dobrovsky : Pourquoi la nouvelle critique. éd Denoël. 1972.

(١٢) Henri Lefebvre : L'idéologie structuraliste. éd Seuil. Point. 1971. p.17.

(١٣) Lettres nouvelles ١٩٦٣، p ٧١-٨١ ذكره Henri Lefebvre.

(١٤) انظر الفصل الذي خصصه لبروب في كتابته:
Clade Lévi-Strauss : Anthropologie structurale deux. éd Plon .1973 p. 139 et suiv.

(١٥) Henri Lefebvre. p.18.

(١٦) A J Greimas: Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques. éd Seuil. 1976. p.9.

(١٧) انظر:
Paul Ricoeur : Du texte a l'action.. éd Seuil.1986 : p. 166-169.

(١٨) Elrud Ibusch : La réception littéraire. in Théorie littéraire. éd P U F.1989. p.257.

(١٩) Pierre Guiraud : Sémiologie de la sexualité. éd Payot . 1978. p. 183.

(٢٠) Umberto Eco : Lector in fabula. éd Grasset. 1985.p.65.

(٢١) Wolfgang Iser : L'acte de lecture. éd Mardaga. 1985. p.298.

(٢٢) Umberto Eco : Lector in fabula.p.117.

النقد الأدبي وسلطة المعرفة اللسانية

د.نادية بلكريش - المغرب

تعد اللسانيات من أهم الحقول المعرفية التي أخذ منها النقد الأدبي مجموعة من التصورات النظرية و الأدوات الإجرائية؛ مما خلق ارتباطاً عضويًّا بين حقل اللسانيات و النقد الأدبي، بحيث تتكاثر هذه الروابط بتكاثر منطلقات البحث ومقاصده، حتى أصبح الحديث عن هذه العلاقة خطاب تعميم، ما انفك يسود منابر القول العربي.

وإذا كان الباحث منخرطاً في عروة التضافر المعرفي، موقناً بحتميتها الراهنة و مرتاضاً بآلياتها الذهنية - ما انكشف منها وما اختفى - فإنه سيطرب بالخطاب طرباً لا يفصح لك حال صاحبه عن سره، أهو من طرب اللسانيين أم من طرب الناقدين. وليس بوسعك - رغم كل ذلك - أن تنتقص من شأن الحديث عن رحلة النص بين المعرفة اللغوية والمعرفة النقدية؛ لأنه ليس بوسعك أن تستحضر خطر الحديث عن رحلة اللغة بين علم الأدب وعلم اللسان، فإن أنت وجهت ناظرك صوب التحصيل و المراجعة؛ عرفت أن علاقة اللسانيات بالنقد الأدبي موضوع واحد في ظاهره، متعدد في ما وراء ظاهره، يتكاثر من حيث المضمون، كما يتكاثر من حيث المقاصد، ولكنه في البدء يتكاثر باختلاف زوايا النظر ومواقع الرصد. إن قضية الحال محكومة في اختلافها بالمنطلقات المنهجية التي يبدأ الفكر عند خطها المرسوم اعتمال الأطروحات، ويستدعي خلال أشواطها تحقيق المناظرات.

قد نزعم أن أهم زاوية ينظر عالم اللغة من خلالها إلى طبيعة العلاقة الرابطة بين مجال عمله ومجال النقد الأدبي هي على الإطلاق قضية مستويات الكلام، ذلك أن اهتمام اللسانيات بالأدب ليس منحصراً في الدائرة النفعية التي يستعين بها الناقد بما يجلوه اللغوي من مكونات الأداة التعبيرية، وإنما يتعدى ذلك الاهتمام هذه الحدود بمجرد انتقال المواقع من منطقة الاستثمار النوعي إلى دائرة الهاجس المعرفي التي تملي على كل ذي علم همًّا إضافيًّا هو هم المقارنة بين آليات إنتاج المعرفة كما يضطلع بها هو حقله المخصوص والآليات التي يمارسها الآخرون في حقول عملية أخرى. إن فحص آليات العلم يأتي بالضرورة بعد الفراغ من فحص موضوعة ومنهجه و غايته.

إن البحث في مستويات الكلام هو الجسر الذي يقود اللغوي إلى الوقوف على خصائص الخطاب الأدبي من حيث هو بنية إبلا غية، ويقوده بالتالي إلى تحديد السمة التمييزية من حيث هو فن قولي.

أما بالنسبة إلى الناقد، فلعل أهم زاوية ينظر من خلالها إلى إشكالية العلاقة بين اللسانيات و الأدب، إنما تخص أدوات التحليل النقدي مما هو متعلق بالآليات التي يتوسل بها فاحص الأدب عند تحليله النص، وهو ما يستوجب ضبط مستندات الكشف التحليلي، كما لو أن النقد الأدبي مادة معروضة على التشخيص الحيوي من كل جوانبها المذعنة إلى الوصف و المستجيبة لعملية التحليل الموضوعي.

من خلال هذا التصور، يقف الناقد الأدبي مسائلاً المعرفة اللسانية فيما توفرت عليه من خبرات فنية، أماطت عن مقومات اللغة ألثمتها، وكشفت عن خبايا الكلام، فجلت كثيراً من مكوناته، وأبانت عن بعض أسراره، عندما يتبدى في مراتب الفن ويترقى على مدارج الإبداع.

بل لعلنا لا نجازف بالقول إن أكدنا أن قائل الأدب لن يطالب إلا بصيانة نصه في نسجه اللفظي كما صاغه وكما أداه، وقد تراه يستطيب أن يختلف الناس حول مقاصد لفظه، بشرط أن يصان لفظه. ولكننا حين نناظر بين هموم عالم اللغة وهو يواجه الأدب وهموم ناقد الأدب وهو يطالع المعارف اللغوية؛ نقف على حقيقة ظاهرة، كأنما قد استقرت ضمن القناعات الواعية، أو كأنما هي ثاوية في إحدى الزوايات من وراء مخازن الوعي: أن الحديث يكون عن أثر اللسانيات في النقد

الأدبي، يعيد طرح السؤال المتصل مباشرة بمنزلة الأدب في المشروع المعرفي الذي تأسست عليه اللسانيات، أو لنقل على وجه التدقيق: إنه يتصل بالحيز الذي يحتله الأدب، ضمن دائرة الاهتمام الكبرى لدى عالم اللغة .

لعل الحافز المنهجي الذي يدفعنا إلى إعادة تصور الرابطة التضافرية بين اللسانيات و النقد الأدبي، هو مراجعة العرف المطرد، الذي غدا سائداً، يستحث الباحثين أن يقدموا الأجوبة تلو الأخرى، و يحض الناظرين أن يعطفوا التحليل على الوصف، و أن يبنوا التفسير على التحليل حتى يؤسسوا التبرير على التفسير، مستجيبين في كل ذلك إلى نداء تشخيص النص.

لقد امتد فيض الأجوبة حتى خبا وهج السؤال! فلم لا نعيد بسط القضية من موقع جديد، هو موقع إثارة السؤال؟.

تجمع أغلب الدراسات على الارتباط البارز بين اللسانيات و النقد الأدبي، لكن تتعدد أوجه هذا الترابط بتعدد منطلقات البحث و مقاصده. يعمل الناقد الأدبي على مساءلة المعرفة اللسانية في خبراتها الفنية وكشفها عن مقومات اللغة و خبايا الكلام؛ للكشف عن أسراره، حين يتبدى في مراتب الفن و يترقى في مدارج الإبداع. إن الحديث عن رحلة النقد الأدبي بين المعرفة اللغوية وغيرها رحلة طويلة و معقدة في الوقت نفسه؛ لكونها تبدو بسيطة في ظاهرها، لكن مركبة ومتشعبة في الباطن. وبهذا فإن النقد الأدبي قد أنجز نقلته المعرفية مقتفياً أثر الفكر اللغوي في إنجازاتها؛ لأن الفكر اللغوي قد ولج فضاء الزمن المنهجي، أما النقد الأدبي فقد ولج الزمن اللغوي.

* التطورات اللسانية والنقد الأدبي:

هذا التصور هو ما سنحاول تبيانه؛ انطلاقاً مما حققته اللسانيات منذ انطلاقتها مع (فردناند دوسوسير/ Ferdinand de Saussure). لقد شكلت دراسات هذا الأخير نموذجاً لغويًّا هامًّا كان له التأثير الكبير على الدراسات الأدبية والنقدية سواء في الغرب أو في الشرق. كان لـ(سوسير) تأثير بارز في بلورة نظرية علم اللغة الحديث، تبناه المنهج البنيوي وطبقه في حقول

الدراسة الأدبية والأنتروبولوجية والعرفية والنفسية ... إلخ.

حين رحل (سوسير) كان الشكلانيون الروس يؤسسون لثورة منهجية جديدة في درس اللغة والأدب، من خلال جعل الموضوعات الأدبية مادة للنقد الأدبي. يؤكد أحد أقطاب الشكلانية (بوريس إيخنباون) بأن هدف الشكلانيين يكمن في الوعي النظري و التاريخي بالوقائع التاريخية التي تخص الفن الأدبي، بحيث عملوا على إرساء نظرية أدبية، تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيسي، وتجاوز المقاربات النفسية والاجتماعية التي شكلت جوهر الموروث النقدي، لكن قبل بروز هذا الاتجاه بشكل جلي، فقد كانت هناك حلقات للبحث اللساني والأدبي.

أشار (جاكبسون) إلى أن مجموعة من الشباب عملت عل تأسيس حلقة موسكو اللسانية (١٩١٤- ١٩١٥م)، دعت إلى البحث في اللسانيات و الشعرية، كما تشكلت عام ١٩١٧م (جمعية الدراسات في اللغة الشعرية) بتعاون مع حلقة موسكو[١]. لقد قطع الشكلانيون كل علاقة مع التاريخ، ووجهوا دراستهم نحو اللسانيات؛ لأنها علم يلامس الشعرية.

فالمنهج الشكلي تأسَّس أساساً على أسس لسانية، من خلال مجموعة من الأعمال، على رأسها:

١ـ حلقة موسكو اللسانية عام ١٩١٥م (رومان جاكبسون، جريجوري، فينوكو... إلخ).

٢. جمعية الدراسات اللغوية (المعروفة بأوباجاز) ١٩١٩م. نجد على رأسها (بوريس إيخنباون، توماشفسكي، فيكتور شلوفسكي، يوري تنيا نوف).

هكذا سيعمل الشكلانيون على إرساء نظرية (نظريات) لسانية، وأخرى نقدية متعددة الاهتمامات. يؤكد (تزفيطان تودروف) أحد أقطاب الاتجاه البنيوي الذي قام بترجمة نصوص الشكلانيين الروس إلى الفرنسية على أنه يدين للشكلانيين الروس بنظرية أدبية[٢].

بعد (سوسير) وجهود الشكلانيين الروس، سيعرف البحث اللساني وكذا المناهج النقدية تطورات بارزة، سواء من حيث التصورات النظرية أو الأسس المنهجية. لقد أعقبت جهود (سوسير) والشكلانيين ثورة شبه شاملة، انتقلت من

أوربا إلى أمريكا في النصف الأول من القرن العشرين (مرحلة ما بين الحربين).

في براغ/ Prague تشكلت (حلقة براغ اللغوية) من باحثين و لغويين، من قبيل: (جاكبسون/ Jakobson)، الذي انتقل إلى براغ، و(إميل بنفنست وأندريه مارتنيه) الفرنسيين، و(جونز) الإنجليزي، و(بوهلير) الألماني، فضلاً عن أعلام هذه الحلقة المؤسسين، وعلى رأسهم الباحث (موكارفسكي، هافرانيك، فاجيك ، تروكا...إلخ).

اهتموا بدراسة اللغة الشعرية وتوصلوا على إثر ذلك إلى نمطين : اللغة القياسية/ المعيارية واللغة الاستشرافية، كما اهتموا بدراسة المنهج الملائم للدراسة اللغوية، فتبنوا محور التَّزامن الذي حدد (سوسير)، وكذا محور التعاقب؛ للكشف عن قوانين البنية في الأنظمة اللسانية، كما اهتموا بالجانب الصوتي في الشعر وبالبنية النحوية. لقد تزامنت أعمال حلقة براغ بجهود مدرسة كوبنهاغن وأقطابها (يالمسليف، بروندال، جيزبيرسن...إلخ).

ثمة جهود أخرى في أمريكا، قادها كل من (إدوار سابير، ليونارد بلومفيلد) بحيث عملا على وضع أسس اللسانيات الأمريكية، فحين تراجعت حلقة براغ، غادر (جاكبسون) إلى أمريكا وعمل رفقة (أندريه مارتنيه) على تأسيس اللسانيات الوظيفية، تبلورت على إثرها اللسانيات البنيوية. وقد ختم هذا الجهد ببروز النحو التوليدي مع (نعام شومسكي)، والبحث في التراكيب وأنساق اللغة.

إذا كانت الجهود الأولى للشكلانيين الروس بارزة بشكل جلي على مستوى البحث اللساني، فثمة جهود موازية على مستوى النقد الأدبي. ففي هذا المجال برزت جهود كل من (تينيانوف، وإيخنباون، وشلوفسكي، وفلاديمير بروب، وتوماشفسكي) في مجموعة من الأعمال، خاصة دراسة النصوص الشعرية والنثرية، وأعمال (موكارفسكي) في وصف اللغة الشعرية.

وفي الحقبة نفسها برز اهتمام مماثل في أمريكا، أطلق عليه (النقد الجديد)، تجلى خاصة في أبحاث الناقد الأمريكي (جون كرورانسوم) في مجال الشعر والنقد. لقد هيمن نقاد هذا الاتجاه على حركة النقد عصرئذ، وعلى رأسهم (بلاكمور، وألن تيت، وروبرتين وأين، وكلينيت بروكس...إلخ)، كما تضافرت جهود أخرى، اهتمت بالرؤى الجديدة للنصوص الإبداعية، حاولت اجتراح

منهجية جديدة للتعامل مع مختلف الحقول المعرفية والإبداعية (الأدب، الفن، المعرفة، التاريخ، الأنتروبولوجيا)، تجلى ذلك في المنهج البنيوي، فمن خلال هذه المجهودات، برزت البنيوية باعتبارها منهجاً للبحث، يعمل على تطبيق النموذج اللغوي، وقد عمق القطيعة مع المؤثرات الخارجية للنص؛ لذا فقد استفاد المنهج البنيوي من جهود (دي سوسير) والمدرسة الشكلية والنقد الجديد والمدارس اللغوية الأخرى (حلقة براغ، اللسانيات الوظيفية، اللسانيات التوليدية...إلخ). يشير العالم الأنتروبولوجي (كلود ليفي شتراوس) إلى أن البحث في الأسطورة وخصائصها، يمتد فوق مستوى العبارة اللغوية، فكان النموذج اللغوي من بين الأسس التي قام عليها التحليل الأنتروبولوجي عند (ليفي شتراوس)، يؤكد هذا الأخير بأن (سوسير) هو أحد اثنين ممن أثّروا في حياته الفكرية[٤]. لقد درس (شتراوس) الظواهر الأنتروبولوجية كما لو أنها لغات، إذ تناولها باعتبارها نظماً؛ لكونه عمل على دراسة مجموعة من الأنظمة الأخرى، أهمها : نظام القرابة، ونظام الطوطمية، ونظام الأسطورة...إلخ. وقد ركز على العلاقات القائمة بين الوحدات المختلفة لكل نظام. من هذا المنطلق، ستمتد البنيوية لدراسة الأدب وغيره من أنواع الكتابة، تجلى ذلك أساساً في كتابيه البارزين:

١ـ الأنتروبولوجيا البنيوية (الأول/ ١٩٥٨م).

٢ـ الأنتروبولوجيا البنيوية (الثاني/ ١٩٧٣م).

لقد تبنى الباحث (ميشال فوكو) النموذج اللغوي في تناوله لتعاقب مراحل المعرفة في أوربا والتغيرات التي عرفتها، والأمر نفسه بالنسبة (لجاك لاكان) في حقل علم النفس ونقد الماركسية، أما في مجال النقد الأدبي فارتبط ذلك بمجموعة من النقاد، على الرغم من اختلاف مجالات اهتماماتهم: (رولان بارت، وتزفيطان تودروف، وجيرار جينيت، وغريماس...إلخ).

يرى (رولان بارت/Roland Barthes) بأن السرد ليس مهمًّا في ذاته، وإنما الأساسي هو الكشف عن القوانين التي تتحكم في هذا السرد (الرواية، القصة، الأسطورة...إلخ)، فانتهى إلى ما ذهب إليه (سوسير)، الذي بحث في القوانين العامة التي تجمع جل اللغات. بهذا التصور فالرواية - مثلاً- عند (بارت) عبارة عن تكوين بنيوي، بإمكاننا تحليل مكوناته الأساسية؛ قصد الكشف

عن القوانين المشتركة التي تجمع سائر الأنماط السردية.

إن الشيء نفسه نجده عند (جاك لاكان)؛ فمقولته الشهيرة: «إن بنية اللاوعي شبيهة ببنية اللغة» تشهد على أهمية ما يدين به لعلم اللغويات، فهو يعمل على المقارنة بين اللغة واللاوعي، باعتبارهما نظامين شاملين. ونظراً لتداخلاتهما الكثيرة الممكنة؛ قام بدراسة مفصلة للمكونات البنيوية الأساسية لكل منهما[٥].

بهذا اعتمدت العلوم الإنسانية منذ منتصف القرن العشرين على ما تحقق من تطورات في الدراسات اللسانية والنموذج اللغوي من خلال الجملة؛ قصد الكشف عن بنية تلك العلوم، فكان الباحث والناقد على السواء، يسعى إلى إيجاد أوجه التطابق بين النص (موضوع النقد) والنموذج اللغوي. لقد طور البنيويون نموذجاً للتحليل على غرار النموذج اللغوي. يعتمد على التحول من العناصر إلى الوحدات، ثم النسق الأصغر، وبعده النظام العام/ النسق الأكبر. إن اللغة باعتبارها نسقاً/نظاماً كليًّا، تفترض البحث عن خصائص النسق الأصغر/ الأنساق الصغرى في علاقة بعضها بالبعض وفي علاقتها بالنسق أو النظام الكلي.

* أزمة النموذج اللغوي:

لكن الإفراط في هذا النموذج اللغوي، جعل النقد في مأزق الوصفية والمعيارية الجامدة، ففقدت هذه الدراسات النقدية - وعلى رأسها الدراسات البنيوية - خصوصيتها وتوهجها؛ لأن هذا النموذج اللغوي قد فشل في تحقيق الدلالة/ المعنى وماهيتها. يشير الباحث (جوناثان كلير) إلى أن اعتماد البنيوية على النموذج اللغوي في الدراسات الأدبية؛ جعلها تنطلق من نظرة سابقة أصلاً للعملية الإبداعية[٦]؛ لأن المجال اللساني يرتبط أساساً بالجملة وليس بالنص، فهذا الأخير، ليس مجرد جملة، بل نظام يتعذر تحديده في ضوء المجال اللساني، إذ لا يصبح النص وسيلة من وسائل الاتصال - شأن اللغة - بل مجالاً أو فضاء للدلالة، ففي منتصف الستينيات وما بعدها، برزت الشكوك حول النجاعة المنهجية للبنيوية بمختلف حقول اهتماماتها. تحولت هذه الشكوك إلى تيار نقدي (انطلق من الجوانب السلبية للمنهج البنيوي وكذا للنموذج اللغوي). بدأت على إثر هذا

التحول المنهجي ثورة السيميولوجيا، وقد بدأت هذه الثورة مع أقطاب الاتجاه البنيوي أنفسهم. يشير (رولان بارت) إلى أن تفكك اللسانيات قد أعلن عن ميلاد السميولوجيا(٧). وقد ذهب المذهب نفسه (تزفيطان تودروف) فيما اصطلح عليه النقد الحواري، فبدأت مرحلة نقد للجهود البنيوية في مختلف حقول اشتغالها. وفتحت السميولوجيا أمام الباحثين آفاقاً جديدة، ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي، من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى(٨).

يعد الناقد (رولان بارت) من أكثر النقاد الذين عرفوا تحولات عدة في مسارهم الفكري والنقدي، فقد تحول من الوصفية إلى البحث عن صيغة مناسبة للاقتراب من الخطابات المختلفة.

تحول من البنيوية إلى السميولوجيا، فبدأت مرحلة السميولوجيا والتأويل والبحث عن المعنى. برز على إثر هذا التحول جيل جديد، حاول تحرير الدرس النقدي من القيود الصارمة (التي تعتمد النموذج اللغوي)، وعلى رأسهم (فيليب سوليرز، وجوليا كريستيفا، وبول ريكور، وجاك دريدا).

إن العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي علاقة شائكة ومتجذرة في بدايات النقد الأدبي، وقد اختلفت من ناقد لآخر، ومن حقل معرفي إلى آخر، لكن على الرغم من كون أغلب الدراسات توهم بالانفصال بين اللسانيات والنقد الأدبي، فعلاقاتهما لا تزال قائمة.

إذا كان هذا حال النقد الأدبي في الغرب، فماذا عن النقد العربي؟. ذلك سؤال يتطلب معالجة أخرى.

الحواشي:

(١) jean-yves tadié. La critique littéraire au x siècle . belfond. Paris . 1987. p. 18.

(٢) todorov tzvetan. Théorie de la littérature. Seul. 1965. p.35.

(٣) التفكيك: الأصول والمقولات، عبد الله إبراهيم، ط١ (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٠م)، ص١١.

(٤) البنيوية وما بعدها، جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، العدد (٢٠٦)، سلسلة عالم المعرفة (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، فبراير١٩٩٦م)، ص٢٠.

(٥) السابق، ص١٧٢.

(٦) التفكيك: الأصول والمقولات، ص١٦.

(٧) درس السميولوجيا، رولان بارط، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٦م)، ص٢١.

(٨) السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، ط١ (الدار البيضاء: منشورات الزمن/مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٣م)، ص٧.

النقد الروائي العربي
سؤال المنهج و الأسس المعرفية

د. سعيد بوعيطة . المغرب

يذهب أغلب النقاد، وعلى رأسهم (رونيه ويليك و أوستن وارين) صاحبا كتاب (نظرية الأدب) إلى أن النظرية الأدبية والنقدية المتعلقتين بالرواية أدنى بكثير إن كمًّا وإن كيفاً من نظرية الشعر ونقده. ويعزى السبب في ذلك -عادة- إلى قدم الشعر وحداثة الرواية[1]، إلا أن هذا التفسير، قلما يبدو كافياً؛ لأن الرواية باعتبارها شكلاً فنيًّا، هي من طبيعة القول الشعري. إنها في أرقى أشكالها، سليلة الملحمة، إذ كانت هذه الرؤيا تنطبق على الرواية والنقد الغربيين، فإنها أكثر انطباقاً على مثيلتهما العربية؛ نظراً لحداثتها، إلا أن المتتبع لحركة الإبداع الروائي العربي، يلاحظ أنه قد حقق نوعاً من التراكم، واكبته حركة نقدية، استطاعت بدورها أن تحقق تراكماً على مستوى التنظير أو الممارسة. حاول هذا النقد الروائي العربي صياغة أسئلته؛ استناداً إلى مرجعيات معرفية غربية متعددة؛ من أجل تحديد الخصائص الأسلوبية والجمالية للنص الروائي العربي.

إن كل محاولة لتصنيف إنجازات النقد الروائي العربي؛ لتحديد علاقاته بالنص الروائي العربي، تجد نفسها أمام إشكالية علاقة هذا الإنجاز النقدي العربي بالنقد الغربي؛ باعتباره مرجعية معرفية، فقد ارتبط النقد الروائي العربي في أغلب مراحله بالنقد الغربي، خاصة بما يتعلق بالتصورات المعرفية والأدوات الإجرائية؛ مما جعل النقد العربي يستمد أغلب أدواته وعناصره المنهجية من الاتجاهات النقدية الغربية التي ارتبطت في جل مراحلها

التاريخية بأطروحات متعددة ومتنوعة: فلسفية، نفسية، سوسيولوجية، تاريخية ... إلخ.

لقد تبلور هذا النقد، في مرحلة ارتبطت فيها الثقافة العربية بثقافة الآخر. وهي مرحلة تجريبية في مسار النقد العربي عامة والنقد الروائي على وجه الخصوص، الذي عمل على تأسيس وعيه النقدي، من خلال استيعاب نظريات الأجناس الأدبية . لعل من أبرز أشكال التأثر بهذه الثقافة الأجنبية، توظيف النظرية لهذه المناهج بكل مسلماتها ونتائجها وأشكال التجريب فيها، لتكون أساس قراءة النتاج الأدبي العربي قديمه وحديثه، لكن هذا التوظيف هو ما يضع لنا مجموعة من الإشكالات المعرفية والمنهجية، نحددها كالتالي:

ما مدى فاعلية توظيف هذه المعرفة في قراءة الإبداع العربي؟
ما مدى تمثل الناقد العربي لهذه الأسس المعرفية واستيعابه لها؟
ما مدى الوعي بنوعية المصادر التي يستمد منها الناقد وجهة نظره ورؤيته؟
ما مدى قدرة الناقد العربي على التحرك ضمن الدائرة التي اختارها إطاراً يحكم نشاطه الفكري وممارسته المتعلقة بالقراءة والنقد ؟

هذه الأسئلة الجوهرية وغيرها، تحاصرنا ونحن نحاول استجلاء ملامح المنهج النقدي الذي تناول السرد الروائي العربي. وحتى لا يكون تناولنا نظريًّا؛ فقد حاولنا الانطلاق من مجموعة من الأعمال النقدية العربية البارزة: الناقد سعيد يقطين، الناقد موريس أبو ناضر، الناقدة يمنى العيد. لم يهتم هذا التناول برصد علاقة هؤلاء النقاد بالنظرية و النقد الغربيين، لكن بمدى استيعابهم لهذه النظرية وهذا النقد؛ لأن الاستيعاب الصحيح هو الذي سيمكن من بناء منهج نقدي عربي صحيح .

إن أغلب الدراسات التي تناولت الأعمال الروائية العربية، لم تعمل على اتباع منهج واضح ومحدد، بقدر ما حاولت تفسير النصوص الإبداعية، انطلاقاً من رؤيا خاصة، تقوم على فهم الإبداع، باعتباره انعكاساً لواقع معين وصورة له. وتسعى إلى ذلك، بأدوات غريبة عن النص: الإيديولوجية، علم النفس، علم الاجتماع... إلخ؛ مما يجعل هذه الدراسات تختصر النصوص الروائية وتقفز على مكوناتها الأسلوبية والجمالية. إن مثل هذه الرؤيا النقدية-على

سبيل المثال لا الحصر- هي التي جعلت- مثلاً- أحمد محمد عطية يقول عن رواية (اللاز) للطاهر وطار: "الرواية تصور تفاصيل العمل الثوري والنضال في بعض وحدات جبهة التحرير"[٢]. إن مثل هذه الرؤى النقدية، تلغي خصوصية النص، باعتباره كتابة له أبعاده الفنية.

لقد عملت مجموعة من الأعمال النقدية، على استلهام الرؤيا الجدلية، فعملت على ربط الإبداع الأدبي بالصراع الاجتماعي والإيديولوجي، وتؤكد بذلك إيمانها بفعالية الأدب ودوره المباشر في إطار النشاط الاجتماعي. من هذا المنظور، فإن النقد سواء الشعري منه أو الروائي متشابه، نذكر منه -على سبيل المثال لا الحصر- الشعر العربي الحديث: الأصول الطبقية والتاريخية، لجلال فاروق الشريف، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، لحسين مروة، ممارسات في النقد الأدبي، ليمنى العيد. أما فيما يتعلق بالنقد الروائي، فنذكر: الرواية المغربية ورؤية الواقع، لحميد لحمداني، أثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية، لمحمود شريف...إلخ.

إن المحاولات الأولى في النقد الروائي العربي عموماً، ركزت على المدلول الاجتماعي لمضمون الأعمال الروائية، ولم تهتم بالجوانب الفنية إلا بشكل عارض ومبتسر[٣]؛ مما أدى في أغلب الأحيان إلى تميز هذا النقد بما يلي:

أ- الحكم على رؤيا المبدع، استناداً إلى مقتطفات مبتورة من سياق النص الروائي؛ مما جعل الآراء تتضارب وتتعارض بين النقاد الذين درسوا عملاً واحداً، بل عند ناقد واحد في أعمال مختلفة، يصبح على إثرها النص الروائي، حقل تجريب لمجموعة من الرؤى المختلفة والممكنة؛ لأن الممارسة النقدية، تبدأ من خارج النص وليس من داخله[٤].

ب- المقابلة المباشرة بين العمل الروائي والواقع الاجتماعي، قبل تحليل النص، وعدم مراعاة العلاقة الشائكة التي توجد بين مضمون الفن ومضمون الواقع الاجتماعي.

إن هذا ما يلغي البعد الفني في الأعمال الروائية، هذا البعد الذي لا يمنح نفسه بسهولة، وقد لا يمنحه إطلاقاً؛ (لأن الناقد يقترب منه فقط)، نذكر من بين الأعمال التي غلب عليها التأويل الاجتماعي المباشر- مثلاً لا حصراً-

تأملات في عالم نجيب محفوظ، لمحمود أمين العالم، الرواية العربية في رحلة العذاب، لغالي شكري، الواقعية في الرواية العربية، لمحمد حسن عبد الله، تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية، لفتحي سلامة، الواقعية في الرواية السورية، لفيصل إسحاق...إلخ. إن مجمل هذه الدراسات النقدية، تتخذ شكلاً يبدو وكأنه يضع الأعمال الروائية في إطارها الاجتماعي والإيديولوجي، لكنها تبتعد عن هذا التصور.

لقد وضع ذلك عبد المحسن طه بدر في كتابه (نجيب محفوظ: الرؤية والأداء)؛ استناداً إلى تحديد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب للحياة والإنسان وبين الأثر الأدبي الذي يبدعه[٥]، إلا أنه لا ينبغي أن نفهم في رؤية الأديب- هنا- المدلول الأيديولوجي الواسع لها، الموازي لرؤية العالمvision du monde[٦]، كما حددها لوسيان جولدمان Lucien Goldmann في كتابه (الإله الخفي/ Le Dieu Caché). وهي رؤيا تتولد على يد الجماعة، وليس على يد الفرد المبدع كما يذهب طه بدر.

إن هذه الملاحظات، لا تعني كون النقد الاجتماعي؛ لم يساهم في بلورة تصور نقدي، بل شكل حلقة أساسية من حلقات النقد الروائي العربي، إلا أنه تميز في مجمله ما يلي:

أ- المطابقة الصارمة بين الرواية، باعتبارها بناء فنيًّا، والواقع الاجتماعي بكل تجلياته.

ب- عدم الاهتمام بالخلفية المعرفية للمنهج الاجتماعي في جذوره الأصلية؛ مما أدى- في أغلب الأحيان- إلى فهم غير سليم لبعض المفاهيم، أو إلى فهم مختلف من ناقد لآخر.

ج- تجزيء المنهج الاجتماعي، واعتماد مفاهيم دون أخرى، خاصة فيما يتعلق بالبنيوية التكوينية Structuralisme Génétique التي حددها (جورج لوكاش) وطورها تلميذه (لوسيان جولدمان)، إذ اعتمدت أغلب الدراسات على المفاهيم البارزة: رؤية العالم، الوعي القائم والوعي الممكن، البنى الدالة... إلخ؛ لأن المنهج لا يمكن فهمه إلا في إطار رؤية شمولية والإحاطة بجل خلفياته المعرفية.

كما تعاملت أعمال نقدية روائية عربية أخرى مع النص الروائي، انطلاقاً؛ من الموقف في التحليل النفسي للأساطيرS.Freud النفسي للشخصيات، موقف تأثر بمقولات (فرويد) والأحلام، منهج انتقل إلى الشرق العربي، عن طريق مجموعة من النقاد على رأسهم: مصطفى سويف وعز الدين إسماعيل، وتبلور بشكل جلي مع الناقد جورج طرابيشي وآخرون، نقد يبحث في نفسيات الشخصيات الروائية عن عناصره: الحب والحقد، الخير والشر، المرضية والاستواء...إلخ، ثنائيات ضدية وظفها علم النفس؛ لبناء نظريته.

إن الدراسات النفسية التي تناولت النصوص السردية، قليلة بالمقارنة مع التي تناولت الفنون الأخرى، خاصة الشعر، وإن وجدت، فعبارة عن أعمال متفرقة، ولا يخرج عن كونه نقداً انطباعيًّا، يرتبط بعلم النفس العام، شكلته بدايات هذه الكتابات النقدية، نذكر منها -مثلا لا حصراً- أعمال إسماعيل مظهر، الذي تناول بعض أعمال توفيق الحكيم، لكن بشكل بسيط، كما وجدت محاولات عند عباس محمود العقاد، لكنها حسب جورج طرابيشي؛ أقرب إلى التقميش(٧)؛ لأنه لا يستخدم التحليل النفسي باعتباره أداة كلية وشاملة. يرجع جورج طرابيشي هذا الضعف؛ إلى وجود قطيعة بين الفكر العربي والتحليل النفسي الفرويدي؛ وذلك لأسباب إيديولوجية، طغت هذه الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية، إذ قوبل الفكر الفرويدي في العالم العربي بالرفض، فبقي على إثر ذلك موضع اشتباه على المستوى الأخلاقي من قبل المؤسسات القائمة، أما على المستوى العلمي، فقد قوبل بالموقف نفسه من قبل الأكاديميات(٨)؛ مما جعله لا يحظى بالصفة العلمية إلا أنه في زمن متأخر، كما تكمن صعوبة تطبيق هذا العلم في الممارسة النقدية؛ لكونه علماً سريريًّا بالدرجة الأولى، كما يتعذر أن تجتمع في الشخص الواحد إمكانيات الناقد والمحلل النفسي في الوقت ذاته؛ مما يخلق نوعاً من الانشقاق عند كل من يحاول تطبيق التحليل النفسي في النقد الأدبي. وعلى الرغم من هذه الصعوبات، فقد حقق مجموعة من النقاد نضجاً على مستوى الممارسة النقدية، كما حققوا تراكماً على مستوى التأليف النقدي، يأتي على رأسهم الناقد جورج طرابيشي. يعد هذا الأخير، من أغزر نقاد الرواية العرب تأليفاً في هذا المجال. من أهم أعماله:

١- الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، سنة ١٩٧٣م .
٢- شرق وغرب، رجولة وأنوثة ١٩٧٧م.
٣- الأدب من الداخل ١٩٧٨م.
٤- رمزية المرأة في الرواية العربية ١٩٨١م.
٥- عقدة أوديب في الرواية العربية ١٩٨٢م.
٦- الرجولة وأيديولوجية الرجولة في الرواية العربية ١٩٨٣م.

يشير طرابيشي إلى أهمية التحليل النفسي، قائلاً: «أما تطبيق التحليل النفسي على العمل الفني، فيبدو لنا على العكس منهج إغناء، فهو يضيف إلى العقد الظاهرة، عقداً باطنية، ويجعل للعمل عدة مستويات للقراءة والتأويل، ويعطي كل بعد عمقاً بعيد الغور، بمثل العمق الذي يعطيه اللاشعور»[٩] .

يكاد الناقد طرابيشي، يبقى منفرداً في ميدان علاقة النقد الروائي العربي بعلم النفس والتحليل النفسي منه بوجه خاص، لولا صدور بعض المؤلفات النقدية في هذا المجال. نذكر منها -على سبيل المثال لا الحصر كتاب (الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية) للدكتور مصري عبد الحميد حنورة. لكن على الرغم من ذلك فإن كتاب حنورة، ليس كتاباً نقديًّا في التحليل، بقدر ما هو محاولة للكشف عن آليات الإبداع الروائي، وذلك من خلال مجموعة من المسودات، في وقت وجب الاعتماد على نصوص روائية؛ مما يبعد هذا الكتاب عن النقد الروائي النفسي.

إن الشيء نفسه، يمكن قوله عن كتاب (الرواية السورية: دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع) لعدنان بن ذريل؛ إذ لا يتجاوز تلك المحاولات التي أشرنا إليها عند الأوائل. من هذا المنطلق، تبقى أعمال طرابيشي النقدية، أهم ما أنتج في العالم العربي في النقد النفسي.

إن النقد النفسي والاجتماعي الذي عرفه النقد الروائي العربي، تميز- في مجمله - بما يلي:

أ- إلحاحه على البعد الانعكاسي للرواية، سواء بربطها بالواقع الخارجي أو نفسية المبدع؛ بدعوى أنهما قد أفرزا هذا الإبداع.

ب- أغلب هذه الدراسات، تستند إلى حقول معرفية مختلفة: التاريخ، الإيديولوجية، علم النفس...إلخ، وتتخذها أدوات جاهزة ومسبقة لدراسة

النص الروائي؛ مما أدى - في أغلب الأحيان- إما إلى فهم مغلوط للمنهج أو إلى السطو على النص وسلب مكوناته الجمالية. إن انطلاقة الناقد، يجب أن تبدأ من النص، وليس من المنهج، كما يذهب أغلب الدارسين.

ج- اختصار النص الروائي في مضمون فكري، يسعى أساساً للبحث عن صلاحية ومشروعية مقولات نقدية جاهزة.

إن هذه الأبعاد التي يتخذها النقد الروائي العربي؛ تجعله لا يستطيع- بما حققه من تراكم كمي- الوصول إلى خصوصية العمل الإبداعي، باعتباره يملك عالمه النصي وأبعاده الفنية؛ لأن هذه الأخيرة، تحتاج إلى قراءة في جمالياته ومكوناته النصية، بالكيفية التي حاول النقد الغربي الجديد ممارستها من خلال مناهجه النقدية.

فهل بدأ النقد الروائي العربي مرحلة التجاوز؟ أسئلة تتعدد بتعدد أبعاد النص الروائي الفنية والجمالية.

إن ما يميز المناهج النقدية في العالم العربي بصفة عامة يمكن في عدم مواكبتها للتطورات النقدية على المستوى العالمي -خاصة الغربي: النقد الفرنسي، النقد الألماني...إلخ- ففي الوقت الذي عرفت فيه مجموعة من المناهج (الاجتماعي، النفسي)، نضجاً في الممارسة النقدية العربية، عرفت تراجعاً -نسبيًّا- في النقد الغربي، لتظهر مناهج جديدة، أهمها المنهج البنيوي، المنهج السيميائي، نظرية التلقي. لقد عرف النقد العربي هذه المناهج في أوائل السبعينيات؛ وذلك من خلال الترجمات والأطروحات الجامعية حول هذه المناهج التي جعلت النقاد العرب يطلعون على التجربة النقدية الحديثة المتبلورة في الغرب.

يعد كتاب (الألسنية والنقد الأدبي) للدكتور موريس أبو ناضر، من أوائل الأعمال التي عرفها النقد الروائي العربي في بعده البنيوي. توالت بعده مجموعة من الدراسات النقدية الحديثة، نذكر منها -على سبيل المثال لا الحصر- (الراوي: الموقع والشكل، ليمنى العيد، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، لنبيلة إبراهيم، أبحاث في النص الروائي، لسامي سويدان، بناء الرواية، لسيزا قاسم ...إلخ. أما في التجربة النقدية المغربية، فقد قارب البعض من الدارسين النصوص الروائية بنيويًّا وسميائيًّا: أحمد

اليابوري، سعيد يقطين ...إلخ، كما اهتم البعض الآخر بترجمة النصوص النقدية، وعلى رأسهم: محمد برادة، إبراهيم الخطيب، سعيد يقطين...إلخ، لكن وإن اختلفت هذه الدراسات في التصورات النظرية والأسس المنهجية في تناول النصوص الروائية، فإنها تعمل على مساءلة النص السردي من الداخل؛ قصد تفكيك مكوناته: السرد، الوصف، الفضاء، الشخصيات، الرؤى السردية...إلخ؛ تهدف هذه الأعمال النقدية في مجملها إلى بناء تصور نظري وجهاز مفاهيم، يمكن من استنطاق المتن الروائي العربي، على الرغم من اختلافها في تناول النصوص الروائية، تعلن هذه الدراسات عن مرجعيتها المعرفية الغربية وأسسها المنهجية التي ركزت عليها.

النقد الروائي العربي: الرؤيا والمنهج:

سنحاول تناول بعض الأعمال النقدية؛ قصد تحديد مرجعيتها المعرفية، وأسس منهجها النقدي، لكننا نقرر منذ البداية بأن هذه الأعمال لا تشكل النقد العربي برمته، بل جزءًا هامًّا منه. وقد حصرنا هذه الأعمال في التالي:

أ- الألسنية والنقد الأدبي، لموريس أبو ناضر.

ب- بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، لسيزا قاسم.

ج- تحليل الخطاب الروائي، لسعيد يقطين.

د- انفتاح النص الروائي، لسعيد يقطين.

يشير الدكتور موريس أبو ناضر في كتابه (الألسنية والنقد الأدبي) إلى مرجعيته الغربية والمتجلية في أعمال الشكلانيين الروس والنقد الألماني، ثم عالم الأنثروبولوجيا (ليفي شتراوس)، وعالم المعنى (جريماس)(١٠)، أما الأسس النقدية المتعلقة بالسرد، فقد استند إلى نظرية المستويات اللسانية التي تم إخضاعها لدراسة النص السردي. تجلت هذه المستويات فيما يلي: مستوى الوظائف، مستوى الأعمال، مستوى السرد، مستوى المعنى. استمدها أبو ناضر من الناقد الفرنسي (رولان بارت)، خاصة مستويات: الوظائف، الأعمال والسرد[١١].

كما تحدث عن النموذج العالمي (لجريماس)، أما المفاهيم المستمدة من

الدراسات الشكلانية الأول، فقد استند إلى أعمال (فلاديمير بروب)، خاصة فيما يتعلق بالوظائف. إن الملاحظة الأساسية المتعلقة بهذا الكم المفاهيمي المعتمد من قبل الدكتور موريس أبو ناضر، تكمن فيما يلي:

أ- عدم ضبط المصطلحات، خاصة المأخوذة عن (بروب)، ودقة ترجمة المصطلح (الشيء نفسه أشرنا إليه بالنسبة للمنهج الاجتماعي والنفسي).

ب- تجاوز بعض العناصر المتعلقة ببناء الوظائف؛ ربما لأن النص لا يقدم إمكانية توظيفها.

على الرغم من هذه الملاحظات، فإن كتاب (الألسنية والنقد الأدبي) من أهم ما كتب في النقد الروائي العربي (حسب تصورنا على الأقل).

أما كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم، فأهم ما يميزه، الوضوح المنهجي، يتبنى المنهج البنيوي في تحليل المتن الروائي العربي (ثلاثية نجيب محفوظ)؛ استناداً إلى الممارسة النقدية المقارنة، حيث اعتمد أعمال الباحث الألماني (أوسيتين ألرايش)، الذي يرى بأن الأدب المقارن، ليس علماً قائماً بذاته، وإنما يجب أن ينظر إليه باعتباره فرعاً من الدراسات الأدبية، فهو تخصصه المتميز، وليس له منهجاً خاصًّا، بل يتبع مناهج البحث في الأدب عامة[١٢]. لقد سعت الناقدة إلى التركيز على النصوص وتناول أبنيتها الداخلية؛ قصد تحديد القوالب الفنية المشتركة فيما بينها، وذلك من خلال ثلاث وحدات أساسية ومتكاملة في الوقت نفسه: بناء الزمن الروائي، بناء المكان الروائي، بناء المنظور الروائي. تناولتها في إطار الدراسات المقارنة، كما توسعت في توضيح طبيعة هذه المقارنة وعلاقتها بالمناهج النقدية الحديثة، إلا أن استخدام المقارنة عند الناقدة، ليس سوى تقنية للتحليل، لا ترقى إلى مستوى المنهج؛ لأن كل منهج (اجتماعي، نفسي، بنيوي ...إلخ)، يمكن استثماره في إطار المقارنة بين النصوص الأدبية.

إن الناقدة سيزا قاسم، لم تجمع -على غرار أغلب نقاد الرواية العرب- بين منهجين أو أكثر؛ لذلك تأتي على رأس الذين تبنوا منهجاً واحداً على المستوى الممارسة النقدية النظرية؛ مما أبعد أعمالها عن البعد التركيبي الذي يطغى على أغلب المؤلفات، ساهمت بذلك على تقريب نظرية الرواية إلى القارئ العربي

بالشكل الذي بلورها النقد الغربي؛ مما جعل كتاب (بناء الرواية) يشكل علامة من علامات النقد الروائي العربي، خاصة في تطبيق معطيات النقد البنيوي.

أما أعمال الناقد المغربي سعيد يقطين، فتكمن أهميتها في تقديم تصور شمولي لما بلورته نظرية النقد الروائي الغربي، سعى الباحث من خلالها إلى بناء جهاز مفاهيمي، يمكن من قراءة النص الروائي العربي من جهة، وبناء تصور نقدي حوله من جهة أخرى. لقد شكل هذا الرهان الهاجس الأساسي في جل أعمال يقطين النقدية، خاصة أعماله: تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي، الرواية والتراث السردي.

إن كتاب (تحليل الخطاب الروائي)، يحدد مستوى التركيب للخطاب الروائي؛ قصد تقديم رؤية نقدية، تنهض على الموروث النقدي للسرديات الحديثة، وذلك من خلال تياريها الرئيسيين: السردية اللسانية والسردية السيميائية. اهتم الاتجاه الأول/ السردية اللسانية، بدراسة الخطاب السردي في مستواه البنائي، وتحديد العلائق التي تربط السارد بالحكاية. استفاد هذا الاتجاه مما حققه البحث اللساني الحديث، ومن أقطابه: (رولان بارت، جيرار جنيت، ترفيتان تودروف ...إلخ).

أما التيار الثاني/ السردية السميائية، فاهتم بسردية الخطاب، من خلال عنايته بالجانب الدلالي؛ قصد الوقوف على البنى العميقة للخطاب السردي، كما تجاوز في الوقت نفسه، المستوى اللساني؛ لتقديم قواعد وظائفية للسرد. يمثل هذا الاتجاه كل من: (كلود بريمون، فلاديمير بروب، غريماس... إلخ)، على الرغم من اختلاف هذين التيارين، فإن كليهما يجهدان لتقديم مقاربة معرفية للخطاب الروائي في مستوياته التركيبية والدلالية. يشكلان أهم الأصول المعرفية للتصور النقدي عند الناقد يقطين. يقرر هذا الأخير، موضوع كتاب (تحليل الخطاب الروائي) بكونه ليس الرواية ولكن الخطاب؛ قصد البحث في كيفية اشتغال مكوناته وعناصره[١٣]. إن مكونات الخطاب - حسب يقطين- هي: (الزمن، الصيغة، الرؤية السردية)، حيث اعتبرها المكونات المركزية للخطاب السردي.

أما كتاب (انفتاح النص الروائي) ، فيصب اهتمامه على المستوى الدلالي

للخطاب، من خلال رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني، ليعمم مميزات هذا الخطاب على الرواية العربية الحديثة عامة. يقرر يقطين بأن هذه الدراسات تطمح إلى تحليل النص الروائي العربي، انطلاقاً من داخله[١٤].

إن هذه الرؤيا النقدية عند يقطين تشي بنوع من التماسك بين كتابي (تحليل الخطاب الروائي) و(انفتاح النص الروائي)، يقول يقطين: «بهذا التصور نعتبر هذا البحث حول (انفتاح النص الروائي) امتداداً وتوسيعاً لـ(تحليل الخطاب الروائي)»[١٥]. وعلى الرغم من الاعتماد على النموذج اللغوي، باعتباره معياراً يتضمن تصورات وأدوات يستعين بها لتحليل الجملة اللغوية، فقد حاول الناقد الخروج عن هذا النموذج اللغوي، إلا أنه خروج نسبي؛ لأنه جعل بناء الجملة معياراً لتعريف الخطاب الأدبي، كما هو الشأن عند (رولان بارت).

إلى جانب الناقد يقطين، نجد دراسات هامة في هذا المجال، نذكر منها -على سبيل المثال لا الحصر-: (دينامية النص الروائي، لأحمد اليابوري، بينة الشكل الروائي، لحسن بحراوي). يمكن أن نجمل أهم ما يميز المنهج النقدي لهذه الأعمال النقدية فيما يلي:

أ- يجمع أغلب النقاد على أن هذا المنهج، يسعى إلى مساءلة النص الروائي وتفكيك مكوناته: السرد، الوصف، الفضاء، الرؤى السردية، الشخصيات... إلخ، من خلال مجموعة من الأدوات الإجرائية. إن المنهج البنيوي يصغي إلى النص، ويدخل معه في حوار.

ب- لا يجب أن نفهم بأن المنهج البنيوي، منهج منسجم، يملك وسائل التحليل العلمي، بل يعرف صراعات على مستوى المفاهيم واختلافات في الممارسة النقدية. إن أهم صراع يعرفه هذا المنهج، الصراع القائم بين البنيويين الذين يهتمون بالشكل الروائي الخالص (المتأثرين بنظرية الشكلانيين الروس)، وبين البنيويين الذين يهتمون بالبحث عن رؤية العالم (اتجاه البنيوية التكوينية)، إلا أن غياب الدراسات الاجتماعية العلمية في الوطن العربي؛ جعل بنيته الاجتماعية تظل غامضة، مما جعل البنيوية التكوينية التي تعاملت مع الرواية العربية من الزاوية الشكلية وبنيتها الحكائية غامضة كذلك.

ج- عدم وجود منهج بنيوي واحد- كما يعتقد بعض النقاد- بقدر ما نجد

مناهج بنيوية متعددة، يرتبط هذا التعدد - حسب أوديت كرز ويل- بتعدد الحقول المعرفية (اللسانيات، الأنثربولوجيا، علم النفس، النقد الأدبي... إلخ)، واختلافها من ناقد لآخر(١٦).

لقد حقق النقد الروائي العربي تراكماً على مستوى التنظير أو الممارسة، حاول من خلاله، تحديد خصائص الخطاب الروائي العربي. وعلى الرغم من الثغرات النظرية التي عرفها كل من النقد الاجتماعي والنقد النفسي في تناوله لهذا الجنس الأدبي، فإنه قد شكل حلقة أساسية من حلقات النقد الروائي خاصة والنقد العربي عامة، أما النقد البنيوي فقد ساهم في إغناء النقد الروائي العربي، تجلى ذلك في الأعمال النقدية التي أشرنا إليها، لكن على الرغم من ذلك فالنقد العربي عامة لا يزال يعرف مجموعة من المعضلات، ترتبط هذه الأخيرة خاصة بالمصطلح والأسس النقدية والمعرفية التي ينبني عليها كل منهج؛ مما يجعله في بحث مستمر عن أسئلة جديدة، تواكب الحركة النقدية العالمية من جهة، والإبداع الروائي العربي من جهة أخرى.

الحواشي:

(١) نظرية الأدب، رونيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، ط٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م)، ص٢٢١.

(٢) البطل الثوري في الرواية العربية، أحمد محمد عطية، د.ط (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٧م)، ص٢٥١ .

(٣) الرواية المغربية ورؤية الواقع، حميد لحمداني، ط١ (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٥م)، ص٢٠.

(٤) السابق، ص٢٧.

(٥) Goldmann (Lucien) ، le dieu cache ، 1 tr ، éd ، Gallimard ، paris ، p ، 24

(٦) تطور الرواية العربية في مصر، عبد المحسن طه بدر، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢م)، ص٦٢.

(٧) التحليل النفسي و النقد الأدبي، حوار مع جورج طرابيشي، ضمن مجلة: دراسات سيميائية، أدبية، لسانية، (المغربية)، العدد ٣، ١٩٨٨م، ص٩.

(٨) السابق، الصفحة نفسها.

(٩) النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد، حميد لحمداني، ط١ (الدار البيضاء: مطبعة النجاح، ١٩٩١م)، ص٥١.

(١٠) الألسنة والنقد الأدبي، موريس أبو ناضر، ط١ (بيروت: دار النهار، ١٩٧٩م)، ص٧٨.

(١١) Barthes (Roland) ، introduction à l'analyse structurale des récits (in) communication __ 8 __ 2 éme éd ، coll. Points ، 1981 ، P ، 36.

(١٢) بناء الرواية، سيزا قاسم، ط١ (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٠م)، ص٩.

(١٣) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، ط١ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م)، ص٧.

(١٤) السابق، ص٢٨.

(١٥) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ط١ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي)، ص٥.

(١٦) عصر البنيوية، أوديت كرز ويل، ترجمة جابر عصفور، ط١ (الدار البيضاء: منشورات عيون المقالات، ١٩٩٠م)، ص١٩ .

النقد العربيّ الحديث.. بحث عن منهج!

أ.د.وليد إبراهيم القصّاب - سوريا

المنهج هو الطريق الواضح، ومثله النهج والمنهاج. وهو- في الدرس الأدبيّ- طريقة التعامل مع النّصّ الأدبيّ، تعاملاً يقوم على أسس نظرية، ذات أبعاد فلسفية وفكرية معينة، وذلك من خلال أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس الفكرية المذكورة.

وللمنهج أهمية كبرى؛ فهو خطة يلتزمها الباحث لتحديد مساره، وضبط أفكاره، لكي يمضي بحثه إلى هدف واضح، محدّد، إنه أداة لتقديم المعرفة - بشكل منظم- وتحليلها، والكشف عن جوانبها، وتقويمها من وجهة نظر معينة.

ولكن الإشكالية الكبرى أنّ أيًّا من هذه المناهج النقدية الحديثة المعروفة- وهي مناهج غربية - لا يمكن أن يُطمأنّ إليه وحده، أو يمكن أن يؤخذ على علاته من غير تعديل، أو تصحيح، أو إضافة، أو حذف، أو تركيب جديد؛ وذلك لأسباب فكرية وفنية كثيرة:

فأما الأسباب الفكرية العقدية فهي أنّ هذه المناهج هي نتاج فلسفات وعقائد وإيديولوجيات غربية؛ وإن شأنها في ذلك - شأن المذاهب الأدبية الغربية — أنها غير محايدة، إنها تمثل وجهات نظر فكرية عن الكون والإنسان والحياة والإله، وهي وجهات تصدر عن حضارة الآخر المغرقة في المادية، وتعبّر عنه بطبيعة الحال.

وقد بدأ ارتباط المنهج النقديّ بالفلسفة والعقيدة منذ نشأته المبكرة؛ إذ لم تكن آراء أفلاطون النقدية (صاحب أول نقد حقيقي في الغرب القديم)[1] إلا

انعكاسًا لفكرته الفلسفية المثالية، وتصوره لعالم المُثُل وعالم الأشياء، ثم مضت المناهج النقدية والمذاهب الأدبية جميعها على هذه الشاكلة من الارتباط الوثيق بينها وبين الفلسفات والعقائد.

يقول (تيري إيغلتون) موضِّحاً هذا الارتباط الحميم: «إن تاريخ النظرية الأدبية الحديثة جزء من التاريخ السياسي والإيديولوجي لحقبتنا... والنظرية الأدبية مرتبطة بالقناعات السياسية، والقيم الإيديولوجية على نحو لا يقبل الانفصال ... وإن وجود نظرية أدبية خالصة – أي: خلوٍ من هذه القضايا الإيديولوجية – هي أسطورة أكاديمية»[٢]. ويرى الناقد الفرنسي (دانييل برجينر) أن تبني الناقد منهجًا معينًا يعني «تبني مفهوم للإنسان ذاته»[٣].

وأما الأسباب الفنية، فأهمها:

أنّ هذه المناهج غربية، أي: مقتبسة من أدب غير أدبنا، ومن نماذج غير نماذجنا. ومهما قال قائل : إنّ بين آداب الأمم قواسم مشتركة؛ فإنه ينبغي أن يقول كذلك إن بينها نقاط اختلاف كثيرة، نابعة من اللغة، والذوق، والعقيدة، والبيئة، والوظيفة، وغير ذلك كثير.

ثمّ- وهو الأهمّ- أنّ هذه النماذج فيها الكثير من التطرف والغلو؛ مما يبعدها عن المنهجية والعلمية؛ وذلك أنّ كلًّا منها كان ينشأ ردّة فعل على منهج آخر، فكان يحمله ذلك على تبني نظرة أحادية، تتجه إلى وجه معين من وجوه العمل الأدبيّ، وتهمل جوانبه الأخرى الكثيرة.

ولقد حوّل هذا التطرف- في النظر إلى وجه واحد فقط، واحتقار الوجوه والأصوات الأخرى- الدّرس الأدبيّ إلى مذبحة كبرى، يغتال فيها اللاحقُ السابقَ في سلسلة من الهدم والتقويض، لا تكاد تنتهي.

إن هذه البدهيات الفكرية والفنية، ينبغي أنّ تحملنا حملاً على عدم قبول كلّ ما جاءت به هذه المناهج الغربية، وأن نقف منها موقف اليقظة والحذر، وأن نفكر في آلية للتعامل معها.

آلية قديمة:

وهي آلية غير جديدة علينا، إنها آلية معروفة، طبقها نقادنا القدماء. كان

النقد العربيّ دائمًا منفتحًا على الثقافات الأخرى، لم يغلق نوافذه أبدًا دونها، انفتح منذ أواخر العصر الأموي وبداية العصر العباسيّ على الثقافة الفارسية والهندية واليونانية، وأخذ منها وترك، عرف كتابَيْ الشعر والخطابة لـ(أرسطو) اليوناني، واستفاد مما عند هذا الفيلسوف الناقد، ولكنها كانت استفادة الهضم والفهم والمحاكمة، استفادة الأخذ والترك؛ وبذلك وحده، ظل النقد العربي على مدى تاريخه مصنوعًا في المطبخ العربيّ، مصبوغًا بصبغته وذوقه؛ لأن هذا النقد كان يعرف أن نقد الآخر مستمد من إبداعه، وهو إبداع يختلف عن الإبداع العربي في الفكر واللغة والأسلوب والذوق.

كانت هذه الحقيقة دائمًا واضحة في ذهن الناقد العربي القديم، ولكنها- يالللأسف - مغيبة عن الناقد العربيّ المعاصر إلا القليل النادر منهم، ومن ثم يقع دائماً في إشكالية خطيرة جدًّا، وهي تطبيق منهج نقديّ غربيّ على إبداع عربيّ، على تجربة ليست تجربته التي اقتبس منها هذا النقد.

إنّ أيّ منهج ينبغي أن ينبع من واقع التجربة ذاتها، أن يخرج من معطفها المعرفي، وإلا كان فضفاضًا عليها.

نخطئ كل الخطأ، ونعيش خارج العصر وعلى هامش الحياة؛ إذا لم نطلع على ما يكتبه الآخرون، ولكننا - في المقابل - نخطئ خطأ أفدح من سابقه، ونعيش بلا هوية ولا شخصية؛ إذا أخذنا عن هؤلاء الآخرين- كائنين من كانوا- كل شيء، إذا لم نغربل ما نأخذه في مصفاة عقيدتنا وثقافتنا، إذا لم نضع عليه بصمتنا، ونمهره بتوقيعنا. ليس هناك مذهب أو منهج فكري غربي يصلح لنا بحذافيره، بل لابد من أن نجري فيه مشرط الجراح لنقصّ الزوائد، أو نضيف النواقص، أو نعيد الصياغة والتركيب بما يتفق مع رؤيتنا ومع طبيعة أدبنا.

ولا يغرنك ما بين ثقافات الأمم جميعها من نقاط التقاء، فهي - مهما كثرت - لا تعني التطابق أو التوحد، أو أن ثقافة ما قد صارت هي الأخرى عينها.

إنّ التحديث العربي- في جمع المجالات- بقي رشيدًا إلى عهد طويل، لا تختلط فيه الأوراق، ولا تغيب فيه السمات المميزة، كان - إلى عهد طويل - تحديثًا رشيدًا، يطوِّر ولا يغيِّر، يجدِّد ولا يبدِّد، يحتك بالآخر ويتثاقف معه، ولكنه لا

يتلاشى فيه أو ينصهر ويذوب.

حدث هذا في عصور قوة الحضارة العربية الإسلامية، وفي مطالع العصر الحديث، على أيدي مفكِّرين وأدباء، من أمثال: شوقي، والرافعي، والكواكبي، والعقاد، والمازني، وشكيب أرسلان، وغيرهم كثيرين، وعلى أيدي نقّاد لامعين متميِّزين، من أمثال: طه حسين، ومحمد مندور، وعبد القادر القط، وشوقي ضيف، وشكري فيصل، وناصر الدّين الأسد، وحسام الدّين الخطيب، وكثيرين كثيرين غيرهم.

لم يكن يغيب أبدًا في عصر التحديث الرشيد وجهنا أو هويتنا، كانا حاضرين، وكان التعامل مع تراث الآخر تعامل استلهام واستيحاء، وكانت لغة هذا النقد الذي يُكتب لغة واضحة مبينة، لا جمجمة فيها، ولا عجمة، ولا إبهام.

ولكن النقد العربي الحديث اليوم ينفتح على النقد الغربي انفتاح انبهار، بل انفتاح خضوع واستكانة، انفتاح استهلاك، لا انفتاح استيعاب، وهو يتعامل مع مناهج ذات خلفيات فكرية، معرفية، صادرة عن فلسفات وعقائد مخالفة لفلسفتنا وعقيدتنا كل المخالفة. وبدا كثير – وربما جميع ما توصل إليه الفكر النقديّ الغربيّ –على عواره وتضاربه، وتناقضه أحياناً، وعلى نسخ كل جديد منه لما سبقه – من الحقائق المسلمة، التي لا ينبغي أن يشتغل أحد بنقدها أو بيان فسادها، إنه الانبهار والاستخذاء.

أزمة النقد العربيّ الحديث:

فشل النقاد العرب المعاصرون – الحداثيون خاصّة، إلا في النادر- في تأصيل مدرسة أو مدارس نقدية عربية، تنبع من طبيعة الأدب العربيّ، ومن هوية هذه الأمة وثقافتها وذوقها، وكاد عملهم يقتصر على تطبيق نظريات النقد الغربي على الأدب العربي، وإخضاع هذا الأدب لهذا التنظير النقدي الغربي، ومضى بعضهم أبعد من ذلك، فراح يسخر من أيّ فكر نقديّ خلّفه الآباء، ثم عدا أكثر، فراح يستبدل بمصطلحاته مصطلحات حداثية، مرادفة لها.

قلَّ أن وجدنا ناقدًا عربيًّا يدخل في حوار مع آراء هذا النقد الغربيّ التي يتسم كثير منها بتفاهة وشذوذ، وتحيز وتخمين، واعتماد على الهوى والظن، ناهيك

عما فيها من مخالفة فاقعة لكثير تصوراتنا الفكرية والعقدية واللغوية.

لقد بدا وكأنّ أقصى سبق يمكن أن يحقّقه الناقد العربيّ الحداثيّ يكمن في عرض أفكار النقد الغربيّ ومناهجه المختلفة، والحماسة لها، ومحاولة تطبيقها على النماذج العربية، وبلغة هي- في غالب الأحيان- لغة سقيمة، غامضة، لا يكاد يفهمها أهل الاختصاص أنفسهم، ثم الانصراف عما تحمّس له إلى الجديد الأحدث الذي ينصرف إليه الآخر.

لقد أصبح هذا النقد الغربي عند قوم منا هو الشاهد المهيمن على ذوقنا، وهو الحكم على أدبنا العربي والإسلامي: قديمه وحديثه، إن معايير الجمال والقبح، والمستحسن والمستهجن هي اليوم معايير مستوردة من هذا الفكر الغربي، وهي التي توجِّه أغلب نقادنا العرب المعاصرين إلى ما يقبلون وما يرفضون.

إن هنالك اليوم أحكامًا ومقاييس نقدية فرضت - بوحي من مناهج النّقد الغربيّ- على أدبنا فرضًا، فصار محظورًا - مثلاً على الأدب - أن يعظ أو يرشد أو يعلم أو يثقف، وصار ممنوعًا عليه أن يوضح أو يبيِّن، وصار الخروج على (التابو) وتدنيس المقدس، وكسر حاجز الحلال والحرام، والمسكوت عنه، والمستحيا من ذكره، وما شاكل ذلك من علامات قبول هذا الأدب، وتصفيق النقد الحار له، بل منحه أرقى أوسمة التفوق وجوائزه المادية والمعنوية، وصار محظورًا على النقد أن يفسِّر، أو يشرح، أو يقوّم، أو يحكم. صار يُطلب منه أن يكون متلقيًّا، يقبل كل ما يلقى إليه، سواء أكان حقًّا أم باطلاً، صدقًا أم كذبًا، وأن يحاول تسويغه بكل الطرق، بل أن يشترك في الترويج له وتسويقه بحجة أنه شريك في إنتاجه، صار ممنوعًا على هذا النقد - مثلما هو ممنوع على الأدب - أن يستأنس أو يفيء إلى أي ثابت من الثوابت، أو قاعدة من القواعد؛ وذلك لأنه - على زعم أحدهم- «لابد من الإقرار بأن زمن الثبات والطمأنينة، ارتحل في غفلة عنا، ليحلّ محله زمن غربة وجودية جديدة»[(٤)].

إن ما يسمى النقد العربي الحديث -المحاكي للنقد الغربي- مأزوم في غالبيته، بل مريض مرضًا وبيلاً، يشله عن الفاعلية والتأثير؛ وذلك للأسباب التالية:

١- غربته عن روح الأدب العربيّ الأصيل.

٢- غموضه وصعوبته ووعورة مصطلحاته ولغته، حتى كاد لا يصل إلا إلى فئة محدودة من ذوي الاختصاص، وهو غموض متعمّد، مقصود، يُقصد به البهر والإدهاش، والإيهام بعمق أو جديد.

٣- عدم استحضاره القارئ الذي ينبغي أن يكون غاية كبرى من غاياته، يعينه على فهم العمل الأدبيّ وتذوقه، وإدراك أسراره وجمالياته، بدلاً من أن يحوِّل له هذا العمل إلى لغز لا يمكن فكّ طلاسمه، من خلال جداول وأرقام وإحداثيات رياضية لا طائل من ورائها.

٤- عدم قيامه بدور رعاية الحركة الأدبية، والسكوت على ما قد يصيبها من انحراف فكريّ أو فنيّ، والانسياق وراء الأدباء في كل ما يقولون، لتسويغ جميع ما يصدر عنهم، أو توصيفه فحسب. يقول أحدهم: «النقد الحديث يقف في نهاية الأمر أمام الرؤيا المعاصرة محللاً، لا معرضًا ولا متنكرًا»[٥].

٥- أحادية النظرة في هذا النقد، التي تجعله- بحسب الاتجاه الذي يتبناه هذا الناقد - يركز على جانب من جوانب العمل الأدبي، ويهمل جانباً آخر، بل الجوانب الأخرى جميعها.

ثم إن النقد الحديث – في رأي أحدهم- يفتقد المعايير الدقيقة، وهو يرى أنه: «يمكن القول: إن هناك نقدًا قديمًا، أو معايير نقدية كلاسيكية بالمعنى الأدق، ولكن لا يمكن القول:إن هناك نقدًا حديثًا أو معايير نقدية حديثة؛ لأنّ النقد الماضوي كان يعنى بوضع المعيار والقاعدة، أما النقد حديثًا فيبقى مفتوحًا، قابلاً للنقاش؛ فالناقد الحديث عندما ينقد، ينقد لنفسه في الدرجة الأولى قبل أن ينقد للقارئ الحديث موجهًا ومعلمًا، إنها رؤياه الخاصة من النص، وإنها قراءته التي لا تلزم سواه..»[٦].

وهاجم الناقد الفرنسيّ رايموند بيكار (الأستاذ في جامعة السُّوربون) هذا النّقد هجومًا لاذعًا في مقالة سمّاها (نقد جديد أم دجل جديد؟)، وكان ممّا أخذه على (بارت) خاصّة، في كتابه حول (راسين)، والنّقّاد الجدد- بوجه عام- أنهم يميلون في كتاباتهم كلها إلى إساءة استعمال لغة مجهدة، شبه علمية، ذات رنين، يبعث على الإثارة، لغة مستلة من ميادين أخرى؛ لكي يخفوا ابتذال

توكيداتهم، وفي أحيان أخرى لكي يخفوا السخف فيها.

ومما يأخذه على النقاد الجدد- فضلًا عن ذلك- أنهم جامدون في معتقداتهم، وعُمّي عن الحقائق التي أُزيح الستار عنها بعناية فائقة، وينتهي (بيكار) إلى القول بأن أخطر أخطاء النقاد الجدد، أنهم ليسوا في الحقيقة معنيين بالعمل ذاته مطلقًا، ولكنهم يشغلون أنفسهم فقط بالعمل الجانبي أو العمل الأعلى الذي لا يوجد على الورق، ولكنه يوجد في خيالهم فحسب، إن كشوفاتهم هي- بطبيعة الحال- لا يمكن التأكد منها، وعلى ذلك فهي غير قابلة للطعن، وأفضل ما يُصنع بشأنها هو أن تترك جانباً ..(٧).

وأشار (نورمان فورستر) إلى التطرّف وأحادية النظرة عند نقاد جماليين لا يهتمون إلا بالشكل وحده، ونقاد (تعليميين) لا يهتمون إلا بالمضمون، بقوله: «إنني أشعر بحرية أكثر في الهجوم على الهرطقة التي يميل إليها نقادنا الجماليون، تلك الهرطقة التي أسهم فيها- على سبيل المثال- إدجار آلان بو. والهرطقة الجمالية كالهرطقة التعليمية؛ كلتاهما شيء رديء؛ فكل منهما تجاهد في جعل الحقيقة الجزئية تقوم مقام الحقيقة الكلية، وكلّ منهما تميل إلى جذبنا بعيدًا عن الأدب: أولاهما إلى مشكلة الأخلاق، وأخراهما إلى مشكلات الجمال»(٨).

نحو تأسيس منهجنا النقديّ:

قلنا إنّ أزمة النقد العربيّ الحديث، أنه نقد تابع، مقلِّد، يقوم على التلقي والاحتذاء؛ ممّا يعني أنه نقد لا يُبدع، ولا يضيف؛ وهو لذلك يفتقد منهجه الخاصّ الذي تتبلور فيه هويته الحضارية، وخصوصيته الذاتية.

وإنّ إصرار النقاد العرب المحدثين على استيراد المنهج من (الغير)، أو على استخدام منهج واحد فحسب، هو جزء من هذه الأزمة، أوسبب فيها.

إنّ المنهج في العادة - عدا عن ارتباطاته الإيديولوجية التي تحدّثنا عنها- هو ثمرة ظروف تاريخية واجتماعية وسياسية معينة، ولا يجوز تطبيقه في بيئة أخرى لا تعيش هذه الظروف، كما لا يمكن تطبيقه بحرفيته في بيئة ما لمجرّد أنه مزدهر في بيئة أخرى.

لابدّ من الدّعوة إلى تأسيس منهج عربيّ إسلاميّ في النقد الأدبيّ، يمثِّل

ثقافتنا، ويعبِّر عن ذوقنا ولغتنا وقيمنا، وهو منهج يتثاقف مع جميع المناهج والمعارف، لا يعيش في الفراغ، ولا يحيا في عزلة، إنه مثل مناهج النقد المختلفة، يتناول قضايا الأدب التي تتناولها، ولكن له تصوره الخاص عن كل قضية من القضايا، وهو تصور يُفترض أن ينطلق من عقيدة الأمة وثقافتها وأدبها، وقد يتفق هذا المنهج أحياناً مع بعض تصورات المناهج الأخرى وقد يختلف.

فهو قد يتفق مع مناهج النقد التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، وغيرها في الاهتمام بوظيفة الأدب، وفي ارتباطه بالخارج الذي كونه، ولكنه- ضمن هذا الإطار العام- ليس أحد هذه المناهج تمامًا، ولا نسخة طبق الأصل عن أي منها. وهذا المنهج قد يتفق مع اتجاهات شكلية، كالبنيوية والأسلوبية والنصية وغيرها، في الاهتمام بلغة الأدب وتميزها وخصوصيتها، وقد يتفق مع التفكيكية ونظرية التلقي وغيرهما، في الاهتمام بالمتلقي، وفي تقدير دوره، وفي تعدد قراءات النص، ولكنه لا يتطابق معها تمامًا، ولا يوافق على كل ما عندها، وهو يعيد إخراج ما يأتيه منها إخراجًا جديدًا، يدخلها في إطار التصور العقدي والفني النابع من ثقافتنا.

إن المنهج النقديّ المنشود، ينبغي أن يعيد تفكيك عناصر المناهج الغربية التي يتعامل معها، وهذه المناهج – على ارتباطها بالخلفيات الإيديولوجية كما ذكرنا – يمكن تفكيكها، وإعادة إنتاجها، أو صياغتها؛ ليستفاد مما هو حيادي منها، ويعاد تركيب بعض العناصر تركيبًا تصوغه رؤيتنا العربية الإسلامية. وعندئذ فإن الناقد العربيّ ليس ناقدًا بنيويًا، ولا ناقدًا تفكيكيًّا، ولا ناقدًا جماليًّا، ولا ناقدًا نفسانيًّا، ولا ناقدًا اجتماعيًّا، بالمفاهيم الغربية الحرفية لهذه المصطلحات، إنه ليس مسوِّقا لأفكار (جاكبسون)، أو (بارت)، أو (دريدا)، أو (فرويد)، أو (لوكاتش)، أو أي من هؤلاء وأولئك جميعًا، إنه يستفيد منهم، ولكنه لا يقلدهم، إنه يدمغ كل ما يأخذه عنهم بدمغة الثقافة العربية الإسلامية، ويضع عليه بصمة العقيدة التي ينتمي إليها، وبذلك لا يعود واحدًا من هؤلاء جميعًا.

إن الناقد العربيّ الذي ينتمي إلى أمة ذات عقيدة معينة، وحضارة معينة، لا ينبغي أن يكون مجرد ناقل لفكر الآخرين، أو جسرًا تعبر عن طريقه حضارة أخرى، بل ينبغي أن يضيف إلى هذا العابر بصمته الخاصة التي نتحدث عنها،

إنه ليس مجرد مستهلك، إنه يعيد إنتاج ما يعبر إليه إعادة جديدة، ليخرج من عنده شيئاً مختلفاً عن أصله، شيئاً عليه - في مختصر من القول - علامة هويتنا الحضارية- وهو عندئذ لا يهمل في مقاربته النقدية أيًّا من الشكل أو المضمون، أوالفن والرؤية، أو المؤلف والنص والمتلقي، لا يهتم بجانب واحد من جوانب العمل الأدبي، ويلغي- على حسابه- الجوانب الأخرى. إنه عندئذ ذو نقد متوازن، منفتح، يتسم بالوسطية والاعتدال، يعطي كل عنصر حقه، ويضعه في موضعه الصحيح، وذلك كله ليس من قبيل التلفيق، ولكنه من طبيعته، وهذا ما عبر عنه عماد الدين خليل بقوله: "ثمة ما قد يخطر على البال، وهو أن المنهج الإسلامي قد يكون بشكل أو آخر منهجًا شموليًّا، يتضمن المكاني والزماني، النفسي والاجتماعي، الفني والعلمي... إلى آخره، ولكن ليس على سبيل التلفيق بين المناهج لتجاوز إشكالية غياب المنهج الإسلامي، ولا من قبيل الاجتهاد الشخصي الذي مارسه (ستانلي هايمن) في كتابه النقد الأدبي ومدارسه الحديثة بصياغة المنهج الشمولي في النقد؛ وإنما لأن الرؤية الإسلامية هي- في أساسها - رؤية شمولية"[٩].

إن منهج النقد المنشود، ينفر من أحادية المناهج الغربية، فلقد اغتالت الأدب تلك الأحاديةُ الضيقة التي صدّرها إليها النقد الغربي، فاقتتلنا زمناً حول الشكل والمضمون، والعقل والعاطفة، والجسد والروح، والداخل والخارج، والنص والمؤلف والمتلقي، وغير ذلك من الثنائيات الكثيرة، وكأن المطلوب منك دائماً أن تمجِّد أحدها وتلغي الآخر، وكأن اجتماع أمرين جرم كبير.

إن منهج النقد المنشود يصحِّح كثيرًا من المفاهيم المغلوطة. ولأن المنهج النقديّ- كالمذهب الأدبي - يصدر كلٌّ منهما عن تصورات فلسفية وفكرية- يكون أي تصحيح فيها تصحيحاً في فلسفة الحياة، وفي نظرة صاحبه إلى هذه الحياة.

على الناقد العربي أن يكون ناقداً عربيًّا، يحمل هويته بكف، ويحمل ذوقه ولغته بكف آخر، عليه أن يعرف من هو؟ إلى أية أمة ينتمي؟ وهو ليس بالشيء الهين أو اليسير، إنه لم يمت، ولا صار مسخًا، والحضارة العربية الإسلامية ما زالت - على كل ما يعتورها من أسقام وعلل - حية ترزق، لم تنته كما يدعي

(أدونيس) وأمثاله، ولم تنطو، ولن تنطوي صفحتها من سجل التاريخ.

والتعامل المطلوب عندئذٍ مع الآخر هو التفاعل والمثاقفة، وليس التقليد والمحاكاة. إن هذا الآخر مخلوق غير مبرأ، يصدر عن ثقافة أخرى وعقلية أخرى، وشخصية أخرى. ليس هو (السوبرمان)، ولا نهاية التاريخ، وحضارته ليست إنسانية، ولا عالمية، ولا كونية، بل هو أمة من الأمم، نأخذ منها وندع، مثلما نأخذ من أية أمة أخرى وندع في ضوء ثوابت ومعطيات، تمليها علينا عقيدتنا وشخصيتنا وانتماؤنا.

المنهج التكامليّ(التركيبيّ):

إن المناهج المطروحة، لا تنظر إلى النص نظرة شمولية توفي جميع عناصرها حقها من الأهمية؛ ولذلك يبدو من الخطأ تبني منهج واحد في الدرس الأدبي؛ لأن هذا يعني الوقوف عند وجه واحد من الوجوه وإهمال الوجوه الأخرى، وفي هذا ما فيه من تقزيم للنص الأدبيّ، وإفقار لمعطياته.

ولا يمكن أن يعطي منهج «ينظر إلى المشكلة من زاوية واحدة إلا واحدًا أو إنتاجًا متقاربًا، لا يضيف إلى الدّراسة الأدبية ثروة جديدة، ولا يكشف فيها عن أفق مجهول»[١٠].

إنّ المنهج التكامليّ- فيما أرى، ورأى من قبلي عدد كبير من النقّاد العرب- هو المنهج الأمثل؛ إذ إنه المنهج الذي لا يضيق أفق العمل الأدبيّ كما ذكرنا، فيقتصر في درسه على جانب ويهمل سائر الجوانب، إنه يستفيد من مجموع المناهج، حيث يتكئ عليها في التعرّف والإحاطة بجميع جوانب البحث أو النقد في شمول موضوعيّ»[١١].

إنه يستفيد من جميع المناهج «يستخدمها مجتمعة، متداخلة كلما استدعى النّقد ذلك. وعلى هذا فهو منهج مرن، لا يقف عند حدود معينة، وإنما يأخذ من كلّ منهج ما يراه معينًا على إصدار أحكام متكاملة على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها»[١٢].

إنّ المنهج التكامليّ هو منهج يتصالح مع السلطات الثلاث التي طال اقتتال النقد الحديث حولها: سلطة المؤلف، وسلطة النص، وسلطة القارئ، ويؤمن أن

النص الأدبي هو حصيلة هذه الأضلاع الثلاثة، ولا يمكن أو يصح أن ينفرد أحدها بالعمل الأدبي وحده؛ فهو إذن دعوة إلى الاهتمام بالداخل والخارج، يلتقي في رحابه النفسي والتاريخي والاجتماعي واللغوي، والاهتمام بطبيعة الأدب ووظيفته.

وقد يرى بعضهم أنّ المنهج التّكامليّ هو منهج اللامنهج، ولكنْ لا من حيث إنه فوضويّ، غير منضبط، بل من حيث عدم التزامه منهجًا معيّنًا.

وهذا المنهج التكاملي الذي نتبناه يتطلب مجموعة أمور:

يتطلب من الناقد الإلمام بمختلف مناهج النقد القديمة والحديثة، والإلمام بمصطلحاتها وأدواتها الإجرائية؛ حتى ينتقي منها ما ينتقيه عن وعي وبصيرة وإدراك.

يتطلب الانتقاء الواعي من المناهج المطروحة؛ حتى لا تتحول الدراسة الأدبية إلى كومة أو خليط غير متجانس من الأفكار التي لا تخضع لأيّ ضابط أو نظام، أي: يتطلب اتساق العناصر التي سيتركب منها هذا المنهج، فهو« نوع من التركيب الذي يعتمد إبداع أسلوب من الجمع الذي يستند إلى الخلق... إنه ليس جمعًا آليًّا هامدًا، ولكنه جمع حيويّ، ينبض بالحركة، ويفيض بالجدّة، ويخلق من هذه النتائج نتيجة جديدة، ليست هي خلاصة لها، ولكنها تفاعل منها، وليست منبعثة من تلاصقها الظاهريّ الخارجيّ، بل عن تمازجها الدّاخليّ العميق»(١٣).

أن يخضع انتقاء ما ينتقيه هذا الناقد من المناهج إلى طبيعة العمل المدروس، وأن يكون متناسبًا معه، وأن يختار ما يتطلبه من الأدوات الإجرائية، المناسبة له.

أن تعطي الدراسة السيادة لمنهج نقديّ معيّن، تجعل منه منطلقًا للدراسة، وهو المنهج الذي يكون أقرب إلى طبيعة النص، وأقدر على جلائه وبيان خصوصيته، ثمّ الاستعانة ببعض المناهج الثانوية الأخرى؛ لاستكمال صورة الدّراسة.

وقد جمع نعيم اليافي- رحمه اللّه- دعائم هذا المنهج التكامليّ في خمسة أسس، سمّاها: الموسوعية، الانفتاح، الانتقائية، التركيب، المنهج المناسب للمتن المناسب(١٤). ولا شكّ أن مراعاة هذه الأسس، يعصم هذا المنهج من تهمة التلفيق والتناقض التي وسمه بها بعض النقّاد.

دعاة المنهج التكامليّ (التركيبيّ):

سمّى بعض النقاد هذا المنهج (المنهج التركيبي)؛ على أساس أنه مركّب من عدّة مناهج -كما ذكرنا- وليس مقيّدًا بمنهج بعينه. يقول عنه شكري فيصل -رحمه الله- : «إنّ الأدب العربيّ نفسه يقتضينا هذا المنهج التركيبيّ؛ ذلك أنه لايسمح للطرق المختلفة أن تتعارض فيه، ولا يتيح لها أن تتخاصم من حوله، وإنما يريدها أن تتعاون من أجله، وأن تتقارب على هدفه، وأن تنتهي كلّها في نتائجها التي تخلص إليها إلى غايته الكبرى»(١٥).

وقد دعا إلى هذا المنهج عدد غير قليل من النقاد العرب المعاصرين؛ وذلك بسبب إحساسهم بعجز منهج واحد عن استيعاب آفاق التجربة الأدبية كما بيّنّا.

ولعل من أقدم النقاد الذين تبنوا هذا المنهج، ودعوا إليه، سيّد قطب، وشكري فيصل، وتلاهم بعد ذلك كثيرون، من أمثال: شوقي ضيف، ومحمد الصادق عفيفي، ومحمد مصطفى هدّارة، وحسام الدّين الخطيب، وأحمد هيكل، وأحمد كمال زكي، وعبد العزيز عتيق، ونعيم اليافي، وسامي سويدان، والعربي حسن درويش، ويوسف وغليسي(١٦).

وحاولت طائفة من هؤلاء النقاد وضع بعض الضوابط والشروط لتطبيق هذا المنهج، وإعطائه طابع المنهجي والانضباط.

كما اعتمد هذا المنهج التكامليّ عدد من الباحثين في الدّراسات التطبيقية التي قاموا بها؛ إذ لم يعتمدوا على منهج بعينه، بل جمعوا بين تيارات مختلفة، ليشكّلوا أو ليركبوا طريقة مرنة تقدم إضاءات مهمة للنص، من هؤلاء: سمر روحي الفيصل، وعبدالله أبو هيف، ونضال الصالح، وجهاد عطا نفيسة، وأحمد النساج، وعبد المحسن طه بدر ، وزياد الزعبي، وبوشوشة بوجمعة، وكمال الرياحي، وغيرهم(١٧).

ولعل سعيد يقطين كان يشير إلى هذا المنهج بقوله: «حيثما وجدت ما يعينني على مقاربة النص فأنا أوظفه»(١٨).

مزايا المنهج التكاملي:

إنّ من مزايا المنهج التكامليّ التركيبيّ – زيادة على ما ورد- أنه:

١- يلتقي المنهج التكاملي - عندما يُحسن انتقاء عناصره في رأينا - مع المنهج الإسلامي، والرؤية الإسلامية التي هي بطبيعتها رؤية شمولية، تؤمن بالوسطية، وتنفر من الأحادية والغلو والتطرف. يقول عماد الدين عن منهج الأدب الإسلامي: «نقد شمولي متوازن، شأنه في ذلك شأن سائر الفعاليات التي تتحرك في إطار الإسلام؛ لأنها تستمد من رؤيته الشاملة، المتوازنة مقوماتها وملامحها ... إن هذه الرؤية ترفض أشد الرفض تلك الخطيئة المنهجية التي مارسها الغربيون كثيراً واستمرؤوها طويلاً، النظرة الأحادية الجانب، التشبث بوجهة النظر المحددة، رغم أنها تصدر عن زاوية ضيقة، بينما هنالك - إذا أردنا الاقتراب من الحقيقة - عشرات الزوايا الأخرى لالتقاط صورة أقرب إلى الواقع»[١٩].

٢- ثم إن اتباع المنهج التكاملي، يُحكِم عملية اختيار الناقد لما يعينه على الدرس، ولا يجعله ينتقل من منهج لآخر لمجرد أنه المنهج الأجدّ أو الأحدث كما هو حاصل الآن، حيث نجد الناقد العربي قد انتقل من منهج نقدي إلى منهج آخر مخالف له كل المخالفة لمجرد أنه المنهج الأكثر حداثة.

٣- كما أنّ من مزايا هذا المنهج التكامليّ أنه يتيح الفرصة لتفعيل نقدنا العربيّ القديم، واستثمار معطياته. وإن في هذا النّقد لمعطيات ثرة، نفيسة من الآراء والمصطلحات، خلفها لنا نقاد كبار، ولكن اصطناع مناهج النقد الغربية حجبت هذا النقد العربيّ، بل احتقرته في أحيان غير قليلة.

ومن ثمّ فإن المنهج التكامليّ لن يعتمد على النقد الغربيّ وحده - كما يريد ذلك بعض النقاد- ولا على النقد العربيّ وحده -كما يريد ذلك قوم آخرون- إذ إنّ كلًّا منهما لا يصلح وحده لإنشاء هذا المنهج، بل سيتركب هذا المنهج ممّا هو حيويّ، أصيل في ثقافتنا وثقافة الآخرين.

إنّ نقدنا التراثيّ، يمكن أن يقدّم مرتكزًا ذوقيًّا وفنيًّا لهذا المنهج الأدبيّ المنشود، وأن يكون عاصمًا له من الاعتماد فقط على آراء النّقد الغربيّ ومصطلحاته.

ولسوف تتبدّى أهمية هذا المنهج وجدارته عند التطبيق. وعلى هذا المنهج

- إذا ما اعتُمد- أن يطوِّر نفسه باستمرار، وأن يخضع قوانينه وإجراءاته للنقد والمراجعة، وستكمن فاعليته وتميّزه في قابليته للتجدّد، وفي مقدرته على المواكبة والانفتاح الواعي على مختلف المكتسبات الإيجابية.

الحواشي:

(١) انظر: موجز تاريخ النقد الأدبي، فيرنون هول، ترجمة محمود مصطفى وعبدالرحيم جبر (بيروت: دار النجاح، ١٩٧١م)، ص١١.

(٢) نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٥م)، ص٣٢٦-٣٢٧.

(٣) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا ،سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٢١) (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٧م)، ص١٣.

(٤) أمينة غصن، مجلة الناقد، العدد الثالث عشر، تموز ١٩٨٩م، ص٤٠.

(٥) السابق، ص٣٩.

(٦) السابق، ص٤٠.

(٧) اتجاهات جديدة في الأدب، جون فليشر، ترجمة نجيب المانع (بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٤م)، ص٢٢.

(٨) مقالات في النقد الأدبيّ، جمع وترجمة إبراهيم حمادة (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢م)، ص١٤١.

(٩) الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي، عماد الدين خليل (عمان: دار الضياء، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م).

(١٠) مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربيّ، شكري فيصل (دمشق: المكتبة العربية، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م)،ص٢٢٥.

(١١) مناهج البحث الأدبي دراسة تحليلية تطبيقية، سعد ظلام (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٩٦م)، ص٢٣٢.

(١٢) في النقد الأدبيّ، عبد العزيز عتيق (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٢م)، ص٣٠٨.

(١٣) مناهج الدّراسة الأدبية، ص٢٢٦.

(١٤) أوهاج الحداثة، نعيم اليافي (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢م)، ص١٣٦.

(١٥) مناهج الدراسة الأدبية، ص٢٢٧.

(١٦) انظر: المنهج التكاملي في النقد الأدبيّ- الممكن والمستحيل(مقال)، يوسف وغليسي، مجلة البيان الكويتية، العدد (٤٢٥)، ديسمبر ٢٠٠٥م، ص١٠-١٨.

(١٧) انظر: المنهج التكامليّ-دراسة تطبيقية على ميمية المرقش الأصغر (مقال)، منذر كفافي، مجلة العقيق، نادي المدينة المنورة الأدبيّ، العددان (٦٥)و(٦٦)، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، ص٢٥-٤٨.

(١٨) انظر: الحوار معه في جريدة القدس، العدد ٢٩٢٦، الأربعاء ٧ تشرين الأوّل ١٩٩٨م،ص١٠.

(١٩) مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، عماد الدين خليل (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٧هـ)، ص١٨٩.

تداخل المناهج النقدية بين التفاعل والتدافع

فهد إبراهيم البكر - السعودية

عتبة أولى:

للمنهج أهميته في ضبط إيقاع النقد، إذ إن لكل موضوع في الحقل الأدبي ما يناسبه من القواعد النقدية التي تنتظمه، ومن ثم يجد الناقد في هذه القواعد التي يسير عليها ما يحدد فيه مساره، ويرسم عن طريقه أهدافه، وهذا ما يميز النقد الحديث عن القديم؛ لذلك ارتبطت (المنهجية) بالنقد الحديث، ولم يكن النقد القديم (الانطباعي) يوصف بكونه ممنهجاً، أي: وفق طرق ومعايير معينة، ولقد أدى هذا التصور إلى أن زعم بعض الباحثين ألا وجود لمنهج في القديم[1] وعليه فإن المنهج أثر تقويمي مستحدث، يراد به المقاييس والقواعد التي يوظفها الناقد أو الباحث عندما يتصدى لقضية أدبية ما.

إن مما تميز به النقد الجديد اليوم، انفتاحه الملحوظ على المناهج التي هي طرائق التحليل، ومعايير التقويم، ولا شك فقد تطور الأمر إلى انبثاق المشاكسات النقدية حول تلك المناهج، فأدى ذلك إلى ظهور ما يعرف بـ(إشكالية المناهج النقدية) ومن هنا فإن «المجادلات العنيفة التي انطلقت في الستينيات من القرن العشرين حول ما سمي بـ(النقد الجديد) كانت بواعثها المباشرة، الظاهرة، متمثلة في مسائل المنهج»[2].

ولم يعد انفتاح الدراسات الأدبية والنقدية الهائل مهيئاً لاكتشاف ظاهرة التداخل الأجناسي (الأدبية) وحوارية الأجناس فحسب، بل أدى هذا الانفتاح أيضا إلى نشوء ظاهرة التداخل المنهجي (النقدية) التي تجعل الدارس أمام

عُقد متشابكة من المناهج النقدية، غير أن ذلك مما يعد أثراً إيجابيًّا في ظاهره أحياناً، وربما كان ذا آثار سلبية، وبخاصة إذا كان ذلك التداخل مكثفاً، بحيث يفقد الباحث، أو الناقد معه زمام السيطرة على الأمور.

هل هناك منهج شامل؟

لقد كان يصرّ بعض أساتذتنا الأكاديميين على ضرورة أن يكون المنهج النقدي في الدراسات شاملاً، كاملاً، تحت ما يعرف بـ(المنهج التكاملي)؛ وذلك ظنًّا منهم بأن الباحث سيتفرغ للنقد والتحليل، وإخضاع كل ما يمر به وفق منهجه الذي يتطلبه، وهذا - برأيي - وإن كان حسناً في بعض جوانبه، غير أنه لا يمكن للباحث أن يخضع مناهج النقد قاطبة لدراسته، مهما حاول جاهداً، ثم إنه قد يتعسف أحياناً في جرّ كل فكرة إلى منهجها؛ فتصبح الدراسة استعراضاً (مناهجيًّا). ومن هنا لا أؤيد ما يسمى بالمنهج التكاملي، ويمكن أن أستبدله بما أصفه بـ(المنهج التفاعلي) وأعني به هنا المنهج الذي يتناول الدراسة وفق احتياجها، متفاعلاً مع ما تتطلبه بالضرورة، سواء أكان ذلك الاحتياج إلى منهج واحد، أم منهجين، أم أكثر.

وانطلاقاً من ذلك التفاعل، فإن كثرة المناهج النقدية في دراسة ما، ربما شكّلت تصارعاً، وانتصاراً لمنهج دون الآخر، وعليه فإن التفاعل بين هذه المناهج هو ما يصبو إليه الباحث؛ إذ إن في توازع الدراسة لمناهج معينة - حسب تقسيم الفصول، أو المباحث، أو المحاور- ما يجعل الدراسة دقيقة، ومؤدية نتائجها المرجوة، ولعل من أمثلة ذلك أن نجد دراسة تُتناول من سياقين: خارجي، وداخلي (البنيوية التكوينية) أو تخضع لمنهجي نصي، وآخر غير نصي (التداولية والمنهج النفسي) أو تؤخذ من أكثر من منهج مختلف، سواء أكان داخليًّا، أم خارجيًّا، أم نصيًّا، أم خلاف ذلك (الإنشائية والسيميائية في دراسة بنية الحكاية).

ويجدر بنا قبل الدخول إلى الحديث عن ذلك التفاعل أو التصارع بين المناهج، أن نتعرف على مفهوم المنهج النقدي الدقيق؛ لنصل إلى تحديد أعمق لمفهوم المنهج النقدي التفاعلي.

في حدّ المنهج النقدي وأبرز أنواعه:

أما تعريف المنهج النقدي فهو: الطريقة التي ينتهجها الباحث، أو الناقد في

دراسته لعمل أدبي ما، فيخضعه إلى قوانين معينة، واشتراطات لازمة، وقواعد يسير عليها؛ للوصول إلى نتيجة محددة، أو غاية منشودة. وعادة ما يختار الباحث أو الناقد منهجه النقدي حسب ما تقتضيه ظروف الدراسة، وما تتطلبه معايير المنهج التي ستطبق على تلك الدراسة؛ لذا فإن هذه الطريقة التي تبنى عليها التصورات والأحكام تعرف بـ(منهج الدراسة) وفي مجال الأدب والنقد تعرف بـ(المنهج النقدي).

ولهذا المنهج أنواع بعضها نصي، وبعضها غير نصي، كما أن بعضها قد يرتبط بسياق داخلي، وقد يرتبط بعضها الآخر بسياق خارجي، وربما كانت تلك المناهج ذات طابع نفسي، أو اجتماعي، أو تاريخي، أو ديني، أو معرفي؛ ومن هنا بات من الضروري أن يكون الدارس ملمًّا بأنواع تلك المناهج وتفريعاتها، بل لقد طال مكث بعض النقاد عند بعض المناهج، حتى لقد أصبحت من النوع القديم، وظهرت على إثر ذلك ألوان منهجية جديدة، متأثرة بالثقافة والمعرفة الغربية، وهنا انقسم الدارسون والنقاد إلى متعصب للقديم، لا يبرحه، ومفتتن بالحديث، لا ينفك عنه.

وإنه لمن الصعب أن نقول بانعزال المناهج عن بعضها، وبخاصة تلك التي تصب في قالب واحد، كالمناهج الخارجية (غير النصية) على سبيل المثال؛ إذ لا يمكن للناقد أن يغوص في منهج تاريخي دون أن يمر ببعض الظروف النفسية -مثلاً- أو المظاهر الاجتماعية، أو التأثيرات الأخلاقية والدينية، ولئن سلمنا بذلك، فإننا ندرك أن بعض المناهج الداخلية (النصية) ربما أفادت من غيرها أيضاً دون تعمد أو تركيز من قبل الناقد، كما في استفادة المنهج الموضوعاتي من بعض الجوانب السيميائية أحياناً، وكانزلاق الإنشائية إلى بعض الآثار التداولية كذلك.

على هذا يمكن الحديث عن مناهج متداخلة، وربما متشابكة، بيد أنه ليس بالضرورة أن تكون معقدة أو متراكبة، تفقد حيويتها النقدية، وطاقاتها التحليلية، ومن هنا كان لزاماً أن يسبر الناقد أعماق المناهج عند تعرضه للموضوعات المطروحة قبل الدراسة؛ ليتخذ منها منهجاً متفاعلاً، وليس منهجاً متشابكاً، وهذا لن يتأتى إلا بتحديد القواعد الدقيقة، والقوانين المضبوطة؛ للظفر بمناهج

تكون مؤدية أهدافها بكل إتقان، وهنا مكمن التفاعل ومقياسه.

تداخل المناهج .. تفاعل أم تصارع؟

تتداخل المناهج عادة فيما بينها، فيظهر المنهج في شكله العام متأثراً بقوانين معينة، لكنه في حقيقة أمره ربما يستلهم بعض قوانينه الأخرى في ارتباطه بعلوم أو معارف متعددة. وقد مهّد ذلك إلى أن يربط بعض الباحثين النقد الأدبي ببعض تلك العلوم والمعارف، كما في تلاقي النقد الأدبي بعلم الاجتماع الذي تحقق على يد (لوسيان جولدمان) وكما في تلاقي النقد الأدبي أيضاً بالتحليل النفسي الذي تحقق على يد (شارل مورن) وإن كان الحديث عن (سوسيولوجيا) الأدب بوصفه منهجاً نقديًّا، لا يعني بالضرورة أنه اتجاه شائع في النظرية المعاصرة للأدب[٣].

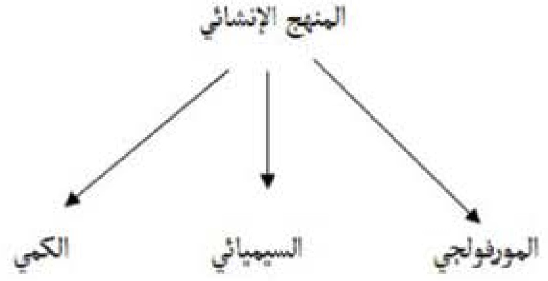
انطلاقاً من هذا التمازج، تضافرت بعض المناهج في خدمة بعضها، مشكّلة نوعاً من التعاون والتفاعل الذي يخدم النقد، ويقدم الحقائق بشكل أوضح وأدق، ومن هنا حاول بعض النقاد إقامة علاقة بين منهجين فأكثر ضمن إطار واحد. ولعل مما يذكر في هذا الصدد على مستوى المناهج ذات السياق الخارجي ما قام به (لويس عوض) من خلط الاجتماعي بالتاريخي «فقد أجرى بحوثاً عديدة، تهتم أساساً بإبراز تأثير الوسط الاجتماعي على الأثر الأدبي، فهو يحاول الربط بين الأدب والسياق الاجتماعي والتاريخي عن طريق الاستعانة بمنهج التفسير»[٤].

إننا حين نتأمل المنهج الإنشائي - على سبيل المثال - في دراسة بنية الحكاية، لا بد من أن نتعرض لنظرية الروسي (فلاديمير بروب) في دراسته (المورفولوجية) لوظائف الشخصيات، وسماتها، ودلالاتها[٥]، كما لا يمكن أن نغفل ما قام به (فيليب هامون) في اهتمامه بالجانب (السميولوجي) عند دراسة دال الشخصيات ومدلولاتها، ومستوياتها[٦]. وهو تأكيد للنهج الذي رسمه أحد أعلام السيميائية البنيوية، وأهم مؤسسيها (الخير داس جوليان غريماس).

ويتضح من ذلك أن المنهج الإنشائي بدا متفاعلاً ومتأثرا بلونين مختلفين، أحدهما (مورفولوجي) والآخر (سميولجي) الأمر الذي يعني أن هذا المنهج لا

بد له من التعرض لأحد هذين الجانبين - وربما لهما معاً - عند تحليل قصة، أو رواية، أو مسرحية، أو حكاية، أو نحو ذلك؛ فبنية الحكاية التي تقوم على أساسين هما: الحدث، والشخصية، لن يعتمد الناقد في تحليلها على منهج واحد (الإنشائي) بل من المهم - حتى تستظهر الإنشائية نتائجها - أن يتجه الناقد إلى التأثير (المورفولوجي) و(السميولوجي خصوصاً)، وأن يصبا معاً في الحقل الإنشائي، وهذا يقوم شاهداً على ضرورة تفاعل بعض المناهج ضمن إطار منهجي واحد.

بل لقد رأى بعض الباحثين أنّا يمكن أن نلمس في منهج (بروب) مثالاً على تضافر منهج آخر، يضاف إلى المناهج المتفاعلة مع الإنشائية «ويمكن في هذا الصدد أن نعتبر التصنيف الذي قام به (بروب) عن شكل الحكايات الروسية الشعبية مثالاً بارزاً للمنهج الكمي في دراسة الظواهر الأدبية، فهو قد قام بعملية كشف عن مختلف معاملات الارتباط التي تحدد العلاقة التي تصل بين أشكال الحكايات وبعضها، بمعنى أنه قد حاول التوصل إلى التواتر القائم بين العلاقات الشكلية، الموجودة بين سائر الحكايات الروسية»[٧].



لهذا نجد في الرسم التالي ما يبين تفاعل عدة مناهج في إطار المنهج الإنشائي:

ولو نظرنا في المنهج التداولي - على سبيل المثال - لوجدنا أنه قد يضم إلى فضائه مناهج أخرى؛ نظراً لارتباطه بجوانب مهمة، لا يمكن الانفكاك عنها، كما في الاتجاهات النفسية، والاجتماعية، وربما التاريخية؛ ومن هنا لفت أحد الباحثين في مجال التداولية إلى أنها تنظر إلى الخطاب "على أنه شبكة معقدة

من العلاقات الاجتماعية، والسياسية، والثقافية"[٨]. وعليه فإن التداولية منهج داخلي، يرتبط أحياناً بمناهج ذات سياق خارجي، كالتاريخي، والاجتماعي، والنفسي.

وليس هذا بشاهد على تضافر الداخلي بالخارجي فحسب؛ فإن المنهج التداولي ذو أصول (سيميائية) أيضاً؛ فقد «كانت التداولية في بداية الأمر إحدى الفروع الثلاثة المكونة لـ (السميولوجيا)»[٩]؛ ومن هنا ارتبطت التداولية بالسيمائية، محدثة تفاعلاً بين منهجين داخليين، مما جعلهما تحت دائرة اهتمام التداوليين والسيميائيين على حد سواء، حتى لقد انتهى بعض النقاد المعاصرين إلى اقتراح (المنهج التداولي السيميائي) في إطار نظرية (الأنثروبولجيا) الثقافية[١٠].

نحو منهج تفاعلي:

إن الدراسات الحديثة في الأدب والنقد، بدأت تخطو نحو مزج النصي بغيره، والداخلي بالخارجي، بل خلط المناهج ذات السياق الواحد، والتأليف بين مناهج متعددة. ومما يذكر في هذا الصدد ما قام به أستاذنا الدكتور صالح بن رمضان في مقالته التي نشرتها مجلة (قوافل) في عددها (٣١)، حيث توقف عند علاقة المنهج الموضوعاتي بعلم الاجتماع، وعلم النفس، وتوصل من خلال ذلك إلى أن المنهج الموضوعاتي «ينظر إلى العالم من خلال موضوع يختاره القارئ؛ ليصل منه إلى تجربة المبدع الاجتماعية، والنفسية، والثقافية»[١١].

هذا وإن حاول الباحثون والنقاد الإقناع والاقتناع بأن المناهج يجب أن تكون موحدة؛ حتى تتسم الدراسة بالدقة والتميز، فإنهم بذلك لن ينكروا ضرورة أن تحتاج بعض المناهج إلى بعضها -كما أشرنا- ومن هنا فإننا أمام نوعين من المناهج النقدية:

الأول - ذلك الذي يعتمد على أثر واحد، لا يحيد عنه في الدراسة.

الثاني - ذلك الذي يكون بحاجة ماسة إلى منهج آخر، يعززه.

على أن الثاني - وهو الذي يهمنا، وهو محور الإشكال - لا بد له من ضابط؛ فليس تدافع المناهج كلها في إطار واحد بمحمود على إطلاقه، كما أن انعزالها

أيضاً في منهج واحد، ربما كان غير مجدٍ؛ والمعيار في ذلك هو موضوع الدراسة، وما تفتقر إليه مباحثها، ومطالبها من مناهج، فالمعول عليه هنا هو خدمة الموضوع نقديًا، لا سيما أن غاية النقد الأدبي تكمن في مدى الترابط والانسجام بين علاقات النص الداخلية، وظروفها الخارجية المحيطة بها، وهو ما يعني ضرورة أن تتفاعل بعض المناهج في خدمة بعضها.

ولست هنا أدعي الوصول إلى اكتشاف منهج جديد، لم يكشف من قبل، لكنني في الحقيقة أدعو من خلال هذا المقال إلى ضرورة أن يضع الباحثون والدارسون والنقاد معايير متجددة، ومتطورة، وبخاصة في ظل الانفتاح على المناهج الحديثة، التي قد يكون لبعضها أصول وجذور في مناهج أخرى، إضافة إلى أن بعض المناهج لا يمكنها أن تنأى بنفسها دون التأثر بمنهج آخر، أو منهجين، أو أكثر، ومن ثم يصبح (التفاعل) بين تلك المناهج أمراً ضروريًا، ومثمراً في تقييم الأعمال، وإصدار الأحكام.

ويبقى السؤال الحائر: ماذا نسمي مثل هذا النوع من التداخل الفعال؟ حينئذ يصبح الإشكال ليس في هذا التداخل، بل في خلع أوصاف جديدة له، ونعوت تتناسب معه، كأن يكون مثلا (المنهج الإنشائي التفاعلي) أو (المنهج التداولي التفاعلي) أو (المنهج السيميائي التفاعلي) وعندئذ تكون هذه النعوت من المناهج خاصة بالدراسات التي تتطلب منهجين متقاربين، أو أكثر.

ويمكن معرفة أن الدراسة ستتناول المنهج الإنشائي التفاعلي - على سبيل المثال - في كونها ستدرس بنية الحكاية في عمل قصصي -مثلاً- وذلك عندما تكون بحاجة إلى كشف الجوانب (المورفولوجية) أو (السيميائية) أو (الكمية) كما بيّنا سابقاً، وكذا الحال أيضاً في المناهج الأخرى التي قد تكون على نفس الشاكلة؛ إذ من الأولى نعتها بالتفاعلية، بحسب الحظوة الكبرى التي تنفرد بها الدراسة، فإن كان نصيب الدراسة الأكبر تداوليًا؛ قلنا: بأن الدراسة وفق (منهج تداولي تفاعلي)، أي: ستتماهى الدراسة مع مناهج أخرى، ذات صلة بها -كالسيميائية مثلاً- وإن كانت الدارسة لن تتناول سوى منهج واحد؛ اكتُفي بذكر هذا المنهج، مجرداً من وصف التفاعلية، وهكذا.

إذن هل تدخل (التفاعلية) إلى رحاب النقد، كما دخلت إلى رحاب الأدب؟ وهل سيتطور الأمر أيضاً إلى إمكانية استغلال (الصور) و(الروابط) و(الوسائل الرقمية) و (الإلكترونية) وإدراجها ضمن المناهج النقدية؟ هل سنرى -مثلاً- منهجاً نقديًّا (تفاعليًّا رقميًّا)؟ أظن أن بوابة (المناهج النقدية) والحديث عن (إشكالياتها المتعددة) هي فرصة للخوض في هذه التساؤلات، والبحث عن إجابات متعددة لها.

وتبقى وقفتنا هنا في هذا المقال ما هي إلا محاولة أولى في البحث عن حلٍّ لهذه الإشكاليات، وتداعياتها، وهي محاولة ربما تكون بحاجة إلى تأمل، وإعادة نظر، وإلى محاولات أخرى كثيرة؛ للظفر بنتائج أدق.

الحواشي:

(١) ينظر: النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، د.ط (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت)، ص١٧.

(٢) مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، دانيال بارجاس وآحرون، ترجمة الصادق بن الناعس بن الصادق قسومة، ط١ (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٩م)، ص١١.

(٣) ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ط١ (دمشق: دار التوفيق، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م)، ص٦٦، ٨٧.

(٤) السابق، ص٩٤.

(٥) ينظر: مورفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ترجمة عبد الكريم حسن، وسميرة بن عمّو، ط١ (دمشق: شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م)، ص٤٢، ٩٧، ١٠٤.

(٦) ينظر: سميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو، ط٨ (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ص١٢.

(٧) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص١١.

(٨) التداولية والشعر: قراءة في شعر المديح في العصر العباسي، عبد الله بيرم، ط١ (الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ٢٠١٣م)، ص٩.

(٩) المدارس اللسانية المعاصرة، نعمان بوقرة، د.ط (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٣م)، ص١٦٨.

(١٠) ينظر: النص والمنهج، محمد أديوان، ط١ (الرباط: منشورات دار الأمان بدعم من وزارة الثقافة المغربية ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م)، ص٥.

(١١) النقد الموضوعاتي: الأدب بين علم الاجتماع وعلم النفس (مقال)، صالح بن رمضان، مجلة قوافل، نادي الرياض الأدبي، العدد (٣١)، شعبان ١٤٣٦هـ/ مايو٢٠١٥م، ص٣٤ - ٤١.

منهج مقترح في دراسة الأدب

أ.د.عبد الرحيم الكردي - مصر

دراسة منتجات العقل ينبغي أن تختلف عن طريقة دراسة منتجات القلب، من ثم فإن مناهج دراسة العلوم والمعارف ينبغي أن تكون مختلفة عن مناهج دراسة الفنون والآداب؛ بسبب اختلاف طبيعتيهما .

لكن العصر الحديث شهد تقدمًا كبيرًا في مجال العلم والفكر، وبخاصة في علوم الفيزياء والكيمياء والأحياء والرياضيات، وشهد بالمقابل تأخرًا نسبيًّا في مجال الدراسات الإنسانية؛ مما دفع الباحثين المتخصصين في الدراسات الإنسانية إلى التشبث بأهداب المناهج العلمية، ومحاولة تطبيقها في مجال الإنسانيات؛ أملًا في تضييق الفجوة التي تفصل الدراسات الإنسانية عن هذه العلوم، راجين أن يأتي اليوم الذي تتحول فيه دراسات الأدب واللغة والنفس والسياسة والاجتماع والتاريخ إلى علوم تجريبية مقننة، لها نتائج مبهرة مثل تلك النتائج التي حققتها علوم الفيزياء والكيمياء والأحياء.

وأشهر منهجين علميين حظيا بشهرة واسعة، وتنسب إليهما أسس النهضة الحديثة وتشكيل العقل العلمي الحديث، بل تشكيل العقل العالمي في العصر الحديث، هما المنهج التجريبي الاستقرائي عند (فرنسيس بيكون / ١٥٦١-١٦٢٦م) والمنهج الاستنباطي الرياضي عند (رينيه ديكارت / ١٥٩٦-

١٦٥٠م). والمنهجان ظهرا في فترة واحدة، إلى جانب بعض المناهج الأخرى الأقل شهرة؛ لذلك أطلق على القرن السابع عشر الذي ظهرت فيه هذه المناهج (عصر المناهج)[١].

فـ(فرنسيس بيكون) ثار على المنطق الأرسطي العتيد، ذلك المنطق القائم على البحث عن الحقيقة بواسطة استنباط القضايا الجزئية من القضايا الكلية عن طريق القياس، فعلى النقيض من ذلك اعتمد (بيكون) على منهج جديد في البحث عن الحقيقة، ينتقل من الجزئيات إلى الكليات؛ لأن المنهج التجريبي المادي عنده يقوم على ملاحظة الظواهر الجزئية و استقراء العناصر المتشابهة في هذه الظواهر، ثم استنباط القوانين الكلية[٢].

أما (ديكارت) فقد شيد - حسب تعبير رينيه - هيكل العلوم جميعًا، "إذ اختط للإنسانية منهجًا جديدًا في العلم العام، يسع كل شيء"[٣] وهو منهج رياضي، يعتمد على أربع قواعد، هي :

١- **قاعدة اليقين**، وتقوم هذه القاعدة على أن لا يقبل في البحث العلمي أي خبر أو شيء على أنه حق، مالم يثبت صدقه بأدلة قاطعة، مهما كانت درجة الوثوق في قائل الخبر، أو الاعتقاد في حقيقة الشيء.

٢ - **قاعدة التحليل**، وفيها يتم تفكيك الظاهرة المدروسة إلى أجزائها البسيطة.

٣- **قاعدة التركيب أو التأليف**، وفيها يتم فرض ترتيب هذه الأجزاء، بدءًا من البساطة إلى التعقيد في صورة مقبولة عقليًّا .

٤- **قاعدة الاستقراء أو الإحصاء**، وبها تستنبط الأحكام وتكتشف الحقائق الكلية .

هذا، وقد دفع التقدم الهائل الذي أحرزته العلوم الفيزيائية - عن طريق

اعتمادها على هذين المنهجين - نقاد الأدب ودارسيه إلى استعارة مناهج هذه العلوم ونظرياتها في دراسة الأدب؛ رغبة منهم في اللحاق بركب العلم وتحويل الدراسات الأدبية إلى علم، فالعقل الأوربي الحديث منذ بداية النهضة في القرن السادس عشر الميلادي، كان منبهرًا بالنتائج المذهلة التي حققتها مناهج العلوم التجريبية، وبخاصة علم الفيزياء، فأصبح يؤمن بأن مناهج هذه العلوم قادرة على التوصل إلى أي حقيقة أيًّا كان نوعها وموضوعها، وأيًّا كانت المادة التي تدرسها، من ثم انكب المشتغلون بالدراسات الإنسانية عمومًا والأدبية خصوصًا على نقل هذه المناهج التجريبية واستخدامها في دراساتهم؛ اعتقادًا منهم بأن مجرد استعارة هذه المناهج التجريبية وحده كفيل بتحويل هذه الدراسات إلى علوم تجريبية، وإدراك ما فاتها من تقدم سبقتها به العلوم الفيزيائية والكيميائية، فاستعان (هيبوليت تين) بنظرية (دارون) في اعتماد عوامل الجنس والبيئة المكانية والزمانية، باعتبارها ركائز لدراسة الأعمال الأدبية دراسة علمية، واستقى (برونتيير) فكرة نشوء الأنواع الأدبية وتطورها من نظرية النشوء والارتقاء عند (دارون) أيضًا، واستخدم (بروب) مناهج علم الأحياء في دراسة الحكايات الشعبية، واستعار الأسلوبيون نظريات الإحصاء، كما استعان دارسو الأدب بنظريات العلوم الإنسانية الأخرى التي استخدمت مناهج العلوم الطبيعية، مثل نظريات التفسير الاجتماعي للأدب، ونظريات التحليل النفسي.

ومنذ ذلك الحين، أصبح النقد الأدبي الذي يستخدم منهجًا من هذه المناهج العلمية يقال عنه نقد منهجي، أما النقد الذي لا يستخدم أي منهج من مناهج العلم، بل يعتمد فقط على ذوق الناقد فيقال عنه: نقد انطباعي وعفوي وذوقي، وبالمثل فإن البحث الأدبي الذي يلتزم بالنهج العلمي فإنه يوصف بالمنهجية والعلمية والحداثة، أما الذي لا يلتزم بالمنهج فيوصم بعدم المنهجية وبعدم العلمية، ارتبطت فكرة المنهجية في النقد الأدبي والدراسات الأدبية إذن بالتحول من الاعتماد على الأذواق في قراءة الأعمال الأدبية

وتقويمها إلى الاعتماد على القواعد الموضوعية الصارمة وقوانينها، وقد أدى ذلك إلى العناية بالجسد المادي للنصوص الأدبية، وقلة الاهتمام بالجوانب الروحانية والميتافيزيقية عامة، بل عدم الاعتراف بوجودها أحيانًا.

وعندما بدأت النهضة الأدبية والنقدية في العالم العربي منذ أوائل القرن الرابع عشر الهجري (أواخر القرن التاسع عشر الميلادي)، انبهر النقاد والباحثون العرب انبهارًا شديدًا بالمناهج العلمية التي غزت الدراسات الأدبية في أوربا، فحاولوا نقلها وتطبيقها على الأدب العربي، فكتب روحي الخالدي (١٨٦٤- ١٩١٣) كتابه(تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو)، وكتب قسطاكي الحمصي (١٨٥٨- ١٩٤١) كتابه (منهل الوراد في علم الانتقاد)، وكتب طه حسين كتابه في (الأدب الجاهلي)، محاولًا فيه تطبيق المناهج العلمية الحديثة في النقد التاريخي للنص، وكتب العقاد عن أبي نواس وابن الرومي، محاولًا الاستعانة بالنظريات النفسية الحديثة، وكتب أمين الخولي عن نظرية الأدب الأقليمي في كتابه (في الأدب المصري)، مستوحيًا نظرية البيئة عند (تين)، وكتب عدد من الباحثين كتبًا عن المناهج النفسية والاجتماعية في تحليل الأدب، وغمرت البيئات الثقافية العربية في النصف الأول من القرن العشرين موجة عارمة من الجنوح إلى استيراد المناهج النقدية المتأثرة بالمناهج العلمية، ليس فقط بدافع الانبهار بما حققته هذه العلوم التجريبية من تقدم، بل بسبب الانبهار بالحضارة الغربية جملة.

وعندما تحولت دفة تأثر الدراسات العربية بالمناهج النقدية من غرب أوربا إلى شرقها - بسبب موجة المد الثقافي الاشتراكي فيما بعد عصر الاستعمار وظهور الثورات العربية - ظلت المناهج الاجتماعية التي تم استيرادها في هذه الفترة متأثرة بالمناهج العلمية أيضًا، ولكن بالصبغة الاشتراكية، وهذا أمر متوقع؛ لأن العقل الأوربي الحديث سواء أفي غرب أوربا أم في شرقها عقل علمي تجريبي؛ لذلك نجد نظريات (لوكاتش) و(لوسيان جولدمان) تتسرب

إلى كتابات نقاد هذه الفترة، أمثال محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وعبد المنعم تليمة وأحمد إبراهيم الهواري وغيرهم.

ثم جاءت الموجة الثالثة من موجات استيراد المناهج العلمية الغربية في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، وهي موجة عنيفة، تشبه الطوفان؛ لأنها كانت تحمل الغث والثمين؛ ولأنها واكبت موجة من الانفتاح الاقتصادي والمعرفي والسياسي، لم يسبق لها مثيل في تاريخ العرب الحديث، فدخلت في وقت واحد المناهج الشكلية و البنيوية والأسلوبية والسيميوطيقية والهرمنيوطيقية والتفكيكية ومدارس التلقي والقراءة وغيرها.

وحاول الباحثون العرب تطبيق هذه المناهج على الآداب العربية قديمها وحديثها، وأسفرت أعمالهم النقدية عن نتائج دقيقة وتحليلات عميقة، لكن هذه التطبيقات كانت مصحوبةً بكثير من المشكلات التي ترقى في بعض جوانبها إلى حد الأزمة، من هذه المشكلات:

١- أن تطبيق هذه المناهج لم يحول الدراسات الأدبية إلى علم مقنن، يشبه العلوم الفيزيائية والكيميائية في قابليته لتكرار التجربة مع إعطاء نفس النتائج، فكثيرًا ما كان جوهر العمل الأدبي يفلت من بين أصابع التحليل؛ لذلك رأى بعض النقاد الأوروبيين - أمثال سبتزر - أن العمل الأدبي دائمًا، يدخر لكل قارئ جديد شيئًا جديدًا، كما وجدوا أن ربط العمل الأدبي بعوامل الجنس والزمان والمكان لا تصدق نتائجه مثل صدقها في العلوم الطبيعية، فقد تتشابه البيئات ولا يتشابه الأدب وقد يتشابه الأدب ولا تتشابه البيئات.

٢- أن هذه المناهج العلمية تهمل أهم شيء في العمل الأدبي وهو الجمال؛ ولذلك فإن العمل الأدبي الجيد لديها يستوي مع العمل الأدبي الرديء، بل يستوي العمل الأدبي والعمل غير الأدبي في موازين التحليل النفسي أو الاجتماعي أو الأسلوبي، بل ربما يكون العمل الأدبي الرديء أكثر دلالة على صاحبه من العمل الأدبي الجيد.

٣- أن هذه المناهج تهمل عنصر الإبداع والتمرد والخصوصية في العمل الفني، وهو عنصر يخرج فيه المبدع على القواعد والقوانين ولا يلتزم بها، بل يمارس حريته في اكتشاف مجاهل جمالية جديدة مع كل عمل جديد؛ وهذا ما يجعل الأدب المبتدع خارج إطار هذه المناهج.

٤- أن هذه المناهج تقولب العقل النقدي، وتحول النقاد إلى مجرد مطبقين لنماذج جامدة، سابقة التجهيز، تشبه النماذج التي يستخدمها العمال في مصانع الملابس الجاهزة، ثم يلبسونها بعد ذلك على نصوص ربما لا تكون على قياسها.

٥- أن هذه المناهج لم تنشأ في بيئاتها الأصلية الغربية في وقت واحد، ولا في بيئة ثقافية واحدة، بل نشأت متوائمة مع التطورات الثقافية والأدبية لهذه البيئات، وإنما جاء بعضها نقضًا للبعض الآخر، بل إن بعضها تجاوزه الزمان هناك، وأصبح جزءًا من التاريخ قبل أن يعرف في البيئات العربية، لكنها عندما دخلت البيئة العربية جاءت في وقت واحد، فاختلطت مفاهيمها وتشابكت مصطلحاتها، فرأينا من يستخدم مفاهيم كل من البنيوية والتفكيكية معًا في عمل واحد، رغم أن الثانية كانت نقضًا للأولى.

٦- أن مترجمي أصول هذه المناهج من العرب لم يترجموها من مصدر واحد، ولم يلتزموا بمنهج واحد في الترجمة، ولم تكن في الوطن العربي هيئة موحدة لتوحيد المصطلحات والمفاهيم، بل تعددت بيئات المترجمين العرب وثقافاتهم وطرقهم في الترجمة، فالمغاربة يترجمون من الفرنسية، وينحتون مصطلحاتهم من القواميس اللغوية، والمشارقة يترجمون من الإنجليزية والروسية، وكل منهم يستخدم المصطلح الذي يروق له، مما نشأ عنه اضطراب مصطلحي واستغلاق في لغة النقد.

٧- أن هذه المناهج، رغم ادعاء نقلتها ومنشئيها أنها مناهج موضوعية ولا وطن لها، وأنها تشبه الرياضيات والعلوم في صلاحيتها لكل زمان ومكان،

فإنها نشأت في بيئة غريبة على الأدب العربي، واستنبطت مبادئها من استقراء نماذج أدبية، لها خصوصيتها الثقافية، ومن ثم فإنها عندما طبقت على النصوص العربية، إما أنها اختزلت النصوص أو ابتسرت المنهج.

٨- أن الذين طبقوا هذه المناهج لم يستوحوا روحها، بل طبقوا نماذجها الأجنبية كما هي، فتحول النقد على أيديهم إلى قوالب جاهزة؛ مما دفع بعض النقاد العرب إلى تشبيه نقاد الحداثة العربية بالسباكين، في أنهم يعالجون كل القضايا النصية بأدوات محدودة وبطريقة واحدة.

٩- أن هذه المناهج ساعدت النقاد في تشريح النصوص، لكنها وقفت بهم عند هذا الحد، ولم تقدم لهم الأدوات التي تجعلهم يوظفون هذا التشريح في بيان القيمة الجمالية للنص الأدبي.

١٠- أن هذا المناهج تتكفئ على النص ولا تتطرق إلى ما يحيط به؛ مما دفع بعض النقاد إلى اتهام مستوردي هذه المناهج بمحاولة صرف الأدباء والنقاد عن الانشغال بالقضايا القومية؛ مما جعل النقاد ينعزلون عن جمهور القراء؛ لأن لغة النقد تحولت على أيديهم إلى طلاسم ومربعات ورسوم بيانية وجداول.

١١- أن كثيرًا من هذه المناهج لا يخدم الأدب، بل يوظف التحليل النصي لأغراض أخرى، تخص علم الاجتماع أو علم النفس أو التاريخ أو علم اللغة .

١٢ - أن بعض هذه المناهج لها جذور أيديولوجية، ومن ثم فإن تغلغلها في الدراسات العربية يعد نوعًا من الغزو الأيديولوجي والثقافي، بطريقة غير مباشرة.

١٣- أن بعض الذين حاولوا تطبيق هذه المناهج المستوردة، لم يستطيعوا الانسلاخ من طبيعتهم الشرقية العربية التي ترسبت في أعماقها أسس البلاغة العربية القديمة والنقد القديم؛ ولذلك أصيبوا بما يمكن تسميته

بالنفاق المنهجي؛ لأن تطبيقاتهم لهذه المناهج أصبحت عبارة عن طبقتين، الأولى قشرة ظاهرية، رقيقة، علمية، حداثية، والأخرى تزخر بالعمق التراثي التقليدي؛ مما دفع بعض النقاد إلى تسمية هذه الظاهرة بـ (حداثة سلفية[٤]).

لكل هذه الأسباب؛ ارتفعت الدعوات المنادية بالبحث عن مناهج جديدة، تنبع من استقراء الآداب نفسها، مناهج تضاف إلى منظومة المناهج العالمية وتثريها. ومما زاد من الأزمة أن العقل العربي الحديث، لم ينتج مناهج في الدراسات الأدبية، بل ظل منذ بداية النهضة مستوردًا ومستهلكًا، اعتقادًا بأن المناهج التي أفرزتها الحضارة الغربية هي المناهج العالمية المعتمدة، وأن هذه المناهج مثل العلوم والرياضيات، تصلح لكل بيئة وللتطبيق على كل أدب، فهي لا وطن لها، وهذا مجرد ادعاء؛ هدفه أن يجعل الحضارة الغربية دائمًا هي الحضارة المركزية والوحيدة المنتجة للفكر وللعلم، وما سواها من الحضارات، يظل تابعًا ومستهلكًا، لكن الحقيقة التي يثبتها تاريخ الحضارات أن كل حضارة لها لونها الفكري الخاص حتى في نظريات العلوم والرياضيات، وأن العالم كله لا يفكر بطريقة واحدة، ولا يطبق النظريات بشكل واحد، ومع ذلك فإن كل منجز فكري تبدعه ثقافة من الثقافات مهما كان نوعها، يضاف إلى الرصيد العالمي ويثرية، فالعالم والفكر العالمي، يتقدم عن طريق التنوع والجدل، وليس عن طريق التبعية والتقليد.

وليس معنى ذلك أننا ندعو إلى الانغلاق والتقوقع ورفض المناهج الغربية وعدم الاستفادة منها، بل ندعو إلى استيعابها وقتلها بحثًا، و نقدها وهضمها والاستدراك عليها، ثم تجاوزها عن طريق اكتشاف مناهج جديدة أحدث منها. كما أننا لا ندعو إلى النكوص والعودة إلى التراث لنعيش فيه، بل ندعو إلى هضمه أيضًا ونقده وتجاوزه، فنحن لا نريد أن نكون مقلدين أو تابعين أيًّا كانت جهة التقليد وأيًّا كان المتبوع، بل ينبغي أن نكون مبدعين، ومعبرين عن عقولنا وأذواقنا وثقافتنا نحن، وليس عقول القدما أوعقول الغربيين

أوأذواقهم وثقافتهم، لا بد إذن من البحث عن منهج جديد .

وأول ما ينبغي النظر إليه عند التفكير في البحث عن هذا المنهج الجديد هو قضية العلمية في المنهج، فحصر مفهوم العلم في المنهج التجريبي والرياضي ومحاولة تطبيق هذا المفهوم على الدراسات الأدبية يحتاج إلى إعادة نظر .

أولًا- لأن المادة الأولية التي هي موضوع البحث في المنهج التجريبي وفي المنهج الرياضي، لا يمكن تحقيقها في الدراسات الأدبية؛ لأن البحث التجريبي يتطلب العثور على مادة فيزيقية أولية، يمكن وصفها وصفًا علميًّا مقننًا، ويمكن تجربتها بطريقة معملية؛ ولأن البحث الرياضي يتطلب العثور على حقيقة أولية، موضوعية، لا تقبل الشك، بينما المبادئ الأولية للدراسة الأدبية، لا تعتمد على مادة كالحديد أو الكهرباء، ولا على حقيقة موضوعية، لها وجودها الذاتي، بل تقوم على الملاحظة، والملاحظة نسبية، وذات طبيعة ظاهراتية؛ لأن كلمة شجرة في نص شعري ما أو نص قصصي، لا تشير إلى الشجرة الموجودة في عالم الواقع، بل إلى صورة الشجرة كما ترتسم في مخيلة القارئ، وكما تنطبع آثارها الوجدانية في نفسه، فالمادة الأولية التي يبنى عليها التحليل الأدبي تكمن فيما يدركه الناقد أو الباحث القارئ في النص، وليس في الوجود الموضوعي المادي المحايد لهذه المادة، وبالتالي فإن صدق مخرجات أي بحث علمي وقيمة نتائجة لا تتوقف فقط على سلامة المنهج المتبع في الدراسة، بل على طبيعة مدخلات الدراسة التي تعد بمثابة المواد الخام أو الأولية في مجال العلم التجريبي والحقيقية الأولية في منهج (ديكارت) الرياضي، ولا يمكن تحقق هذه المدخلات في الدراسة الأدبية.

ثانيًا- أن العلماء بدأوا يتشككون في نتائج المنهج التجريبي نفسه في مجال العلوم الفيزيائية؛ لأن نتائج هذا المنهج توصف الآن بأنها تعميمية، تحكم على كل العناصربناء على تجربة عدد قليل منها؛ لذلك شبه (كارل بوبر) استنتاج القضايا الكلية من خلال فحص بعض العناصر الجزئية في المنهج التجريبي

بمن رأى عشر إوزات بيضاء، فحكم بأن جميع الإوز أبيض[٥]. كما أن انفتاح آفاق العلم على دراسة ظواهر متناهية الضخامة والبعد كالمجرات والكواكب والأقمار، وظواهر متناهية الصغر كالفيروسات؛ جعل التحكم في المادة الأولية بصورة معملية ضربًا من المستحيل، ومن ثم لم يكن هناك من بديل عن العودة إلى دراسة الآثار التي يمكن إدراكها في الظواهر والوعي بها وليس الظواهر نفسها، وذلك بهدف دراسة المواد التي تستعصي على البحث المعملي.

والعمل الأدبي له طبيعة خاصة؛ لأنه ليس مجموعة من الكلمات والجمل التي يمكن رصدها ميكانيكيًا، بل هو منظومة معقدة من العناصر المادية والخيالية والوجدانية، وهذه العناصر هي الحدات الأولية لمقومات الجمال، من ثم تستعصي على التحليل المعملي، ولا طريق للتيقن من وجود حقائقها وجودًا موضوعيًّا، فهي في هذا تشبه الكائنات الغامضة المتناهية الكبر في الفضاء أو المتناهية الصغر التي نرى آثارها ولا نراها، كما أن الجمال في حقيقته مجرد إحساس بالجمال، ينبثق في النفس عند رؤية الأشياء الجميلة أو سماعها، وليس شيئًا نلمسه أو نشمه، هو شعور بالبهجة والانشراح، يصاحب الوجه الجميل والصورة الجميلة والقصيدة الجميلة، يشعر به كل صاحب ذوق سليم، ويستطيع الاهتداء إلى أسبابه ومكامنه العلماء النقاد بأذواقهم وفطنتهم، وهم الذين يستطيعون تفسير ما يشعرون به من بهجة، تفسيرًا علميًّا، له أسبابه المنطقية التي يقبلها العقل.

البحث الأدبي إذن، يعتمد على الاكتشاف أولًا، ثم تفسير الظواهر المكتشفة بعد ذلك، أن يدرك الجمال أولًا بصورة كلية تنبثق بطريقة تلقائية أمام الناقد، بصورة تشبه اكتشاف ظاهرة الجاذبية عند رؤية (نيوتن) للتفاحة لحظة سقوطها من فوق الشجرة، ثم تأتي مرحلة تفسير هذه الظاهرة واكتشاف القانون الذي يحكمها، وهذا المنهج يصلح لدراسة كل الظواهر ذات الطبيعة الروحانية، وهو منهج عربي قديم، يتلاءم مع العقل العربي، وقد استخدمه

علماء الكلام العرب في دراسة التوحيد والإيمان، إذ إن الإيمان يأتي أولًا ثم يبحث عن أسبابه وأدلته ثانيًا، وهو منهج علمي، فيه روح الشرق، وهو يسير عكس اتجاه المنهج التجريبي والرياضي؛ لأن كلًّا من المنهج التجريبي والرياضي ينتقل فيه الباحث من الجزئيات إلى الكليات، أما هذا المنهج فينتقل فيه الباحث من الكليات إلى الجزئيات، وهذا المنهج علمي أيضًا مثل المنهج التجريبي والمنهج الرياضي، لكنه يصلح لمجال العلوم الروحانية، فالمنهج الأول يصلح لدراسة المواد الفيزيقية، والثاني يصلح لدراسة المعاني العقلية، والثالث يصلح لدراسة المشاعر والأحاسيس الوجدانية والروحية والجمالية، هذا المنهج يوظف الذوق النقدي، وفي الوقت نفسه لا يهمل الأسلوب العلمي في التفكير؛ لأنه يجمع بين الإدراك الذوقي للجمال، ثم تفسير هذا الجمال، بواسطة العقل والمنطق .

إن هذا ليس معناه العودة إلى النقد الذوقي، الفطري، غير المعلل، الذي كان سائدًا في العصور الماضية، والذي يكتفي فيه القارئ بأن يستحسن العمل الأدبي أو يستقبحه لمجرد ميله له أو نفوره منه، أو نتيجة لأسباب طارئة أو نزوات شاذة، عابرة، بل المراد الاعتماد على الذوق الفني الخبير، المدرب، الذوق الذي يمكن ربط أسباب أحكامه بعلل موضوعية، منطقية وخبرات سابقة، فالموضوعية في مجال علوم الذوق إذن، معناها القبول الجماعي لطائفة من أصحاب الأذواق السليمة لنتائج الأحكام الصادرة عنه، فالذوق الجماعي في كل بيئة ثقافية، له حدود مقننة للقبول والرفض، تشبه حدود القبول والرفض في الأعراف والتقاليد الاجتماعية، فكل فرد في القبيلة يعرف تمامًا ما هو السلوك المقبول وما هو السلوك المرفوض، ما هو الفعل الحسن وما هو الفعل الأكثر حسنًا، حدود القبول هذه قد تتطور من عصر إلى عصر آخر ومن بيئة ثقافية لأخرى، بل من جيل لآخر، والأديب والناقد صاحب الذوق هو الذي يعرف بفطنته حدود هذا الأفق الجمالي، فيكتب وينقد في حدود هذا

الإطار وحسب قواعدة، وهذا لا ينطبق على معايير الجمال فقط بل يشمل حدود القبول الدلالي في التأويل؛ لأن هناك حدودًا يمكن أن تقبل التأويلات في إطارها، فإذا تجاوزها المؤول لم يقبل تأويله؛ لأنه تأويل مفرط وغير مقبول، وهناك كتاب ونقاد رواد، يكتشفون آفاقًا جديدة للقبول الجمالي والدلالي، فيكتشفون قيمًا جمالية في الذوق الجمعي، ومعاني دلالية، لم يكن يتنبه لها الناس؛ ولذلك نجد الناس يرفضون شكلًا جماليًّا؛ لأنه غريب عليهم، ثم يقبلونه بعد فترة، أو يقبله فريق من الناس ويرفضه آخرون، كما هو الشأن بشعر أبي تمام وكتابات أبي حيان التوحيدي؛ ولذلك نجد النص الأدبي الواحد، يتفجر بالقراءات الجديدة في كل عصر، ويدخر معاني جديدة لكل قارئ جديد.

إن هذا المنهج، يمكن استخدامه في دراسة الأعمال الأدبية؛ لاكتشاف قيمها الجمالية وتأويلاتها الدلالية، كما يمكن استخدامه في الأدب المقارن، عن طريق الموازنة بين الآفاق الجمالية والدلالية ورحلتها بين البيئات الثقافية، كما يمكن استخدامه في كتابة تاريخ جديد للأدب، عن طريق تتبع التطور الذي لحق بالآفاق الجمالية لآداب أمة من الأمم عبر العصور، كما أن هذا المنهج لا يحول دون الإفادة من المناهج الأخرى، والاستعانة بأدواتها في التفسير، أو الاستعانه بطرقها في بناء نظريات مستنبطة من نتائجه.

الحواشي:

(١) راجع: قصة العلم، ج.ج.كراوثر، ترجمة يمنى طريف الخولي وبدوي عبد الفتاح، ط١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م)، هامش على المقدمة ص١١٢.

(٢) السابق، ص١٣٧.

(٣) مقدمة الترجمة العربية لكتاب «مقال عن المنهج لأحكام قيادة العقل وللبحث عن الحقيقة في العلوم «، محمود محمد الخضيري د.ط (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥م)، ص (يب).

(٤) راجع كتاب: نقد ثقافي أم حداثة سلفية، سعيد علوش.

(٥) بنية الثورات العلمية، توماس كون، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، ط١ (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م)، ص١٤.

نهاية عصر النص .. بداية عصر النظرية
قراءة في المناهج النقدية المعاصرة

د. سامي العجلان - السعودية

«بقدْر ما يتسلّح علم معيّن بمنهجه .. ينفلت من الأدب» !

(غوستاف لانسون)

١- أُرجوحة: النص والمنهج:

على امتداد تاريخ النقد، كان هناك صراع جدلي مستمر، ومتناوب بين مشهدين نقديين، وهما: مركزية النص الأدبي: إبداعاً وتأثيراً، ومركزية المنهج النقدي: بقواعده المعيارية وآلياته المنهجية. في المشهد الأول يكون النص الأدبي هو بؤرة الاهتمام، ومجال التركيز، وتأتي المعالجة النقدية لخدمته، واستكناه أسراره الإبداعية، بينما يتصدّر المنهجُ النقدي المشهدَ الآخر، وتستقطب آلياته المنهجية جهود معظم النقّاد؛ بحيث يغدو النص الأدبي لديهم مجرّد (شاهد) تطبيقي لقواعد المنهج ومعاييره.

غير أنّ التفاوت بين هذين المشهدين النقديين لم يكن -واقعيًّا- بمثل هذا الانقسام الحادّ الذي تُوحي به العبارات السابقة، فكثيراً ما تجاور هذان المشهدان في وقت واحد، وقد يتداخلان أحياناً عند بعض النقّاد، كما هو الحال -مثلاً- عند عبدالقاهر الجرجاني في نقدنا العربي القديم؛ بتطبيقه المنهجي الموسّع لنظرية النظْم على النصوص؛ لكنّ تاريخ النقد الأدبي لم يشهد ولعاً بالمنهجية العلْمية، وبمعايير التحليل، كما شهده في العصر الحديث مع موجة المناهج الألسنية المتعاقبة، وهو ما أدى إلى العودة القوية لعلم البلاغة؛ بحيث أضحت فنونه ومباحثه وقواعده الأسلوبية في صدارة الاهتمامات البحثية عند

النقاد المعاصرين، بينما انزوى النقد الأدبي بمفهومه التقليدي، وباهتماماته الإنسانية الكُلّية بعيداً عن هذا النشاط النقدي المحموم.

وهكذا انقلبتْ الصورة تماماً في نقدنا العربي بين حالهِ أواسط القرن العشرين حين كان محمد غُنيمي هلال -مثلاً- يُزري على علم البلاغة، ويُدين معياريته الشكلية، وبحوثه الجزئية المشتّتة، البعيدة عن الرصد الكلي للقِيَم الإنسانية والجمالية في النص الأدبي، وبين حاله الآن مع ظهور البلاغة الجديدة، والتداوليات اللسانية المعنية بالوظيفة التواصلية -وليس الشعرية- للّغة، وهو ما جعل نطاق النصوص الداخلة في الاهتمام النقدي المعاصر يتوسع كثيراً، ومن هنا أصبحتْ أقسامنا الأدبية تمدّ أيديها نحو العلوم والاختصاصات الأخرى، فتطبِّق مناهجها الألسنية على النصوص والمؤلَّفات الشرعية، والفقهية، والتاريخية؛ إذْ لم يعد النص الأدبي هو المقصود بالدراسة، بل المنهج الألسني، أيًّا كان النص الذي يُطبَّق عليه. باختصار: لقد أصبحنا نبحث عن (النظرية)، وليس عن (الجمالية) في النصوص.

نعم، وحتى نكون أقرب إلى التوازن في الرصد والتحليل، كان لهذا التوجّه النقدي الجديد بعض الحسنات والمزايا، فقد لفت أنظارنا إلى أشكال وأساليب وفنون من الأدب كانت مهمّشة في السابق؛ بسبب انغمارها ضمن نصوص ومجالات معرفية، يستبعد النظرُ الأولي انتماءها للأدب، كما انشغلتْ بعض الدراسات النقدية بالحقول والمؤلَّفات (البينية) التي يتداخل فيها العلم والأدب إلى حدّ الامتزاج أحياناً، وتميز عدد من هذه الدراسات بقدرة لافتة في التحليل النقدي لهذه النصوص (الهجينة)، غير أن هذه المكاسب الجانبية، لا تنفي الخسائر الكبيرة التي تكبّدها النص الأدبي، والذوق الفني؛ جرّاء اكتساح هذه المناهج للساحة النقدية المعاصرة.

٢- تاريخ التوحّش: صدمة التلقي:

في عشرية الثمانينيات من القرن الماضي، تكاثرت الدراسات الألسنية في النقد العربي الحديث، مشكّلةً تياراً نقديًّا متصاعداً، ما لبث أن استفرد تدريجيًّا بالساحة الأدبية حتى يومنا هذا، ومثّلتْ هذه الدراسات صدى متأخراً لنشاط النقد الألسني في الغرب -ولا سيما في فرنسا- منذ العقد الثاني من

القرن العشرين. ولأن نشاط هذه التيارات الألسنية في نقدنا العربي جاء متأخراً كثيراً عن بدء نشاطها في منبعها؛ فقد تقاطرت إلينا بصورة جماعية ومتزامنة، دون أن يكون هناك فواصل زمنية كافية لاستيعابها أولاً، وإدراك البُعد الجدلي التعاقبي بين مناهجها المتوالدة ثانياً، وهكذا ظهرت لدينا بصورة متزامنة: البنيوية، والسيميائية، والتفكيكية، ونظريات القراءة والتلقي، وتحليل الخطاب، والتداولية، والحِجاج .

في البدء كان النقد العربي واقعاً تحت تأثير الصدمة (الألسنية) بعد عقود من استمراء المناهج النقدية السياقية التقليدية: التاريخية، والنفسية، والاجتماعية، ووصول الدراسات الأدبية معها إلى حدّ التشبع والمراوحة العبثية. ولأول مرة في تاريخ الثقافة العربية، أصبح المشرق العربي تابعاً في كثير من أطروحاته النقدية للمغرب العربي الذي نشط نُقّاده في التنظير والترجمة لهذه المناهج النصية الجديدة، مع استثناءات قليلة لنقّاد مشرقيين، استمدوا مباشرة من (الأصل) الغربي لهذه المناهج .

٣- الجملة المغربية:

منذ القديم، كان أدباء المغرب العربي -ومنهم أدباء الأندلس- يشعرون بالفرق النوعي بينهم وبين أدباء المشرق من حيث القدرة على الصياغة البيانية والشعرية المتألِّقة. وفي عصرنا الحديث، كرّر الشاعر والناقد الليبي خليفة التليسي تسجيل هذه الملحوظة، أمّا المفكر المعروف محمد الجابري فقد رصد تميز المغرب العربي بالفكر البرهاني الأرسطي في مقابل بيانية المشرق العربي من جهة، وتهويماته العرفانية من جهة أخرى!

وهكذا فقد راجت في عشرية الثمانينيات -وما تزال- الشكوى المتكررة من صعوبة الاستيعاب الدقيق للمفاهيم النظرية لهذه المناهج الجديدة؛ أولاً بسبب جِدّة التناول المنهجي والفلسفي في هذه المناهج، وثانياً بسبب أن معظم المشاركين في الكتابة عنها -تأليفاً وترجمةً- كانوا من النقّاد المغاربة الذين امتازوا بأسلوب خاص في الكتابة، يتسِم بالتركيز الشديد على السياقات المفاهيمية الجافة والمجرّدة للأفكار النقدية التي يُرام تفسيرها للقارئ، مع احتفال واضح بترديد المصطلحات الأجنبية، هذا بالإضافة إلى سمة الطول

المفرط للجملة لديهم، وارتخاء الترابط المعنوي بين ألفاظها وتراكيبها، وهو ما يشتت ذهن المتلقي، ويُربِك فعالية الفهم والاستيعاب لديه، وهكذا بات لدينا مشكلتان متوازيتان: مشكلة في الاستيعاب الدقيق للمناهج النقدية الحديثة، ومشكلة في التعبير الأمثل عن أطروحاتها، ومن هنا جاء كتاب: الخطيئة والتكفير للناقد (المشرقي) السعودي عبدالله الغذامي في وقته المناسب تماماً: منتصف الثمانينيات؛ ليجلّي قدْراً من الغموض الذي صاحب وفود هذه المناهج الغربية إلى النقد العربي، ثم تكاثرتْ بعده الدراسات المشرقية، غير أننا لم نلبث بعد ذلك حتى بدأنا نرصد عدداً متزايداً من الكتابات النقدية لنقّاد مشرقيين، متأثرة بطريقة الكتابة المغربية في عرض المفاهيم، والتركيز على المصطلحات، وانتهاج الأسلوب المغربي الخاص في الصياغة .

ومن الواضح أن الحديث السابق وما يتضمنه من تمييز بين الأسلوبين المشرقي، والمغربي في الكتابة النقدية، لا يعني أبداً التعميم؛ فالساحة النقدية المعاصرة مَدينة لإسهامات ناصعة لنقاد مغاربة متميزين؛ من أمثال: محمود الهميسي، وحميد لحمداني، ورشيد بنحدو، وغيرهم .

٤- جحافل النقّاد المدْرسيين:

والواقع أن قدَر هذه المناهج النقدية الحديثة، لم يرتبط فحسب بالمشكلتين السابقتين: مشكلة الاستيعاب ومشكلة التعبير، بل كانت هناك مشكلة ثالثة، متصلة بمسيرة النقد الأدبي والعلوم الإنسانية بعامة في الغرب، فقد شهِد القرن العشرون انعطاف هذه العلوم نحو الصبغة (العلمية)، وطمح المشتغلون فيها إلى أن تتصِف العلوم الإنسانية بما تتصف به العلوم الطبيعية من ضبط معرفي ومنهج تجريبي دقيق، وكانت النافذة التي سمحت لهذا الطموح بالعبور –كما يقول ليفي شتراوس- هي علم اللغة الألسني؛ وقد أدّى هذا الانعطاف (العلمي) في ميدان النقد الأدبي إلى أن يتخلى النقاد عن شرط اتصاف الناقد الأدبي بالقدرة الفطرية على التذوق الفني، والإحساس بالجمال؛ لأن النقد أصبح علماً ألسنيًّا، لا علاقة له بالفن، وغدا مرتبطاً أكثر من أي وقت سابق بالأُطُر الفكرية الجافة، والتنظيرات الفلسفية المجرّدة، ومن هنا دخلتْ إلى الحقل

النقدي جحافل النقاد (العلميين) المدّرسيين الذين كانت قراءاتهم في التنظير المنهجي، والتأطير الفكري أكثر بكثير من قراءاتهم للأعمال الأدبية المتميزة -شعراً ونثراً- وهو ما جعلهم يفقدون التوازن الضروري المطلوب في قراءات الناقد بين الأعمال الإبداعية والنظريات النقدية، هذا بالإضافة إلى قصور بيِّن في الذائقة الأدبية لدى كثير منهم، ووصل الأمر عند بعضهم إلى إخلال واضح بأصول الصياغة اللغوية السليمة، والتعبير الواضح والدقيق.

٥- بضاعة السكّاكي رُدّت إلينا:

بدءاً من القرن السابع الهجري، دخلت البلاغة البيانية الناقدة والمبدعة عند الجاحظ، وابن رشيق، وعبدالقاهر الجرجاني في طور جديد، على يد أبي يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، فقد أراد تحويل الملحوظات النقدية لدى أسلافه إلى قواعد مدّرسية؛ ليسهل استيعابها على صغار المتأدّبين، وقد اتكأ على علم المنطق ومقاييسه العقلية؛ لتحقيق هذا المشروع؛ وبهذا تحولت (الملحوظات) النقدية التي كانت قابلة للأخذ والردّ عند النقّاد السابقين إلى (قواعد) صارمة، وتقسيمات هيكلية مقنّنة، تتعامل مع النصوص البليغة بطريقة آلية جافة، وتحولت النصوص الأدبية -وهي عمدة التذوق السليم- إلى مجرد (شواهد) صمّاء لهذه القواعد، وأصبح الناقد أو البلاغي غير مستعد للإصغاء إلى النغمة الذاتية الخاصة بالنص الأدبي؛ لأن وكْده متّجه إلى رصد السمات الفنية المشتركة التي تنتظم ضمن القواعد البلاغية المسبّقة، وهكذا لم يعد مقبولاً من النص أن يُفاجئ البلاغي بما لم يعرفه من قبل، أو أن يستفزّ حسه النقدي؛ لاكتشاف خصوصيته الأسلوبية الذاتية التي لا يشترك فيها مع أيّ نص آخر؛ لأن بوصلة الاهتمام انتقلت من النص إلى القاعدة، ومن الاستكشاف إلى المعيارية، ومن الفنّ إلى العلم!

والآن، يبدو أن النقد الأدبي الحديث، يُعيد تقليب صفحاته القديمة مرة أخرى! ألا تُشبه فتنة النقاد المعاصرين بالمناهج الألسنية (العلمية) فتنة البلاغيين القدامى بعلم المنطق الأرسطي ومقاييسه العقلية؟ أليست الرغبة هي نفسها: تحويل التذوق الفني إلى علم مقنّن؟ وتحويل الملحوظات إلى قواعد، وأساليب

التناول المتنوّعة إلى آليات موحّدة ومكررة؟ صحيح أن المناهج الحديثة تتزيّا برداء الموضوعية، وتعتمد على التحليل الوصفي المتجرِّد من الأحكام المعيارية المسبّقة؛ لكنها مع ذلك تحمل نفس الداء البلاغي القديم: تصنيف النصوص ضمن (قوالب) معدَّة سلفاً، وصالحة دائماً لاستيعاب كل الإمكانات التعبيرية في شتى النصوص؛ بسبب طابعها التعميمي الفضفاض، لا مفاجآت هنا في التحليل، وليس هناك رصد حقيقي لخصوصية اللغة، النابعة من فرادة النص، وتميّزه ببصمته الأسلوبية المستقلة عن بقية النصوص .

وخذْ -مثلاً- إحدى النظريات النقدية ذات المرجعية التداولية التي فُتِن بها نقّادنا المعاصرون: نظرية الحِجاج؛ أليست وسائل التناول النقدي فيها مزيجاً من قواعد المنطق، وأُصول الفقه؛ لكنْ أُعيد ترشيحها، و(هنْدمتها) بلباس غربي؟ ألا تستنزف الآليات المنهجية لهذه النظرية طاقة الناقد ليبحث في النص عن شواهد: الحُجَج، وروابطها، وسلالمها، ونتائجها، وليصنِّف الأقيسة المنطقية فيه، ويُعدِّد وسائله الحِجاجية في الإقناع، وليُحصي عدد المرات التي انكسر فيها التسلسل المنطقي للأفكار؟ ثم ماذا؟ هل استطاع هذا (المحصول) الحِجاجي في النهاية أن يُقدِّم إلى القارئ تفسيراً مقنِعاً لجمال هذا النص الأدبي وسرّ تأثيره فينا، وأن يكشف أسباب خصوصيته الفنية؟ وما الذي يميّز هذا النص عن أيّ نص (نفعي) آخر؛ كنصوص الأنظمة والفِكْر والعلوم التي تمتلك قُدراً أكبر من وسائل الحِجاج، وآلياته، وأقيسته، وبأسلوب ربما أكثر إقناعاً ومنطقية؟

بكلمة واحدة وأخيرة: النقد الأدبي -في عصر الآلة- قد توحّش! وليس هذا فحسب، بل إنه ما يزال يتجه نحو مزيد من التوحّش والآلية الميكانيكية مع توالد هذه المناهج الألسنية الوظيفية التي تخلّت عن مهمة النقد الأدبي الأساسية، وهي: تحليل الجماليات اللغوية والفنية في النص، والكشف عن أبعاده الإنسانية والشعورية؛ مستعيضةً عن هذا كله بالتحليل الحسابي الجامد للآليات المنطقية، والحُجَج الفكرية التي تنطوي عليها النصوص، وها نحن في أوساطنا الأكاديمية، نجد أنفسنا محاصَرين بجيوش النقّاد الآليين، الذين راحوا بمعدّاتهم الثقيلة، يحرثون حقول الأدب اليانعة؛ بحثاً عن الأسلحة والذخائر، والفِخاخ المتربِّصة!

ياء الكلام

د. عمر بن عبد العزيز المحمود - السعودية

مثقفو (المسافة الواحدة)

تتعدد في بيئتنا الثقافية المحلية التيارات الفكرية والفلسفية، ولهذا التعدد أسبابه التي تفرضه، بعد استحضار أنه من سنن الله الكونية، حين قدّر التدافع بين الناس، وأيًّا كانت هذه الأسباب، ومهما كثر الاختلاف فيها، فالمتفق عليه هو أنّ هذا التعدُّد في البيئة الواحدة يمثّل ظاهرةً صحيةً في مراجعة المواقف والمبادئ من الحدث الواحد والمشروع الواحد، وكيفية التعامل معه؛ فوجهات نظر البشر تتعدَّد دوماً في المراجعة، وفي المواجهة، وفي التعبئة، وفي المعالجة، وفي أوليات مشروعاتهم، وفي منهجية التطبيق، وفي المقابل، فإنّ أحادية الرؤية من أسباب فساد الحياة السياسية والاجتماعية، ومضادة لفكرة الإصلاح في حد ذاتها.

وإذا كان من الطبعي أن يكون لكلّ مذهب وتيار فكري أنصارٌ يحملون لواءه، ويدافعون عنه، ويحاولون في كلّ مناسبة إثبات أنّ رؤاهم هي الأصلح والأنفع، فإنّ القريبَ من مشهدنا الثقافي يلحظ مجموعةً من المثقفين، اختاروا لأنفسهم طريقاً جديداً، واختطوا لمواقفهم منهجاً فريداً، وهو الوقوف على مسافة واحدة من جميع الأطراف، وعدم (التورُّط) في إظهار الانتماء إلى أيّ مذهب أو اتجاه، والتعامل مع كلّ تيارٍ من هذه التيارات المتناحرة بالعدل والمساواة، وكأنهم يقولون لكل جماعة: لسنا ضدَّكم، لكننا لسنا معكم!

وهنا يبرز السؤال الكبير: لماذا يقف هؤلاء على مسافة واحدة من هذه المذاهب؟ أظن أن الإجابة عن هذا السؤال، تختلف باختلاف المجيب، أما أصحاب هذه المواقف فأظن أنهم سيعللون لهذا الموقف بتعليلات مثالية، لا يمكن الاعتماد عليها، مثلما لا يمكن إنكارها، من أهمها محاولة النأي بالنفس عن الانصهار في بوتقة هذه الجماعات المتحزِّبة، وإظهار الاستقلالية الفكرية، أو التأكيد على أنهم بهذه المواقف يؤكدون أنّ التحزب لا يليق بالمثقف الحقيقي، وأنّ مواقفه يجب أن تكون عاقلةً، عادلةً، منصفة، فالمقبول في نظرهم يُقبل ويُدعم، والعكس بالعكس، دون النظر إلى ماهية الاتجاه ونوعية المذهب الذي قال بهذا الرأي أو ذاك.

ودون إنكار لمثل هذه التعليلات، فإنّ آراء أخرى يمكن أن تنظر إلى هذه المواقف بعين الريبة، بل ربما رأت أنّ هؤلاء المثقفين يمارسون نوعاً من الخداع والكذب على المجتمع، وأنّ مواقفهم هذه إنما هي نوعٌ من المجاملات الثقافية المخزية التي لا تنظر إلى القضية الثقافية أو الاجتماعية أو السياسية وحقيقة الاقتناع بها، بقدر ما تنظر إلى الظهور بالمظهر المثالي أمام المجتمع المتابع لهذه القضايا من جهة، والخوف من استعداء أصحاب هذه التيارات والمذاهب، ومحاولة إرضاء الجميع من جهة أخرى.

بل إنّ نفراً من أصحاب هذا الاتجاه، يعمد إلى السكوت حين تُثار قضيةٌ جدليةٌ ما، ويشتدُّ الخلاف بين أصحاب التيارات الفكرية حولها، وهنا تراهم ينسحبون بهدوء؛ لأنهم يرون أنّ الوقوف على مسافة واحدة في مثل هذا السياق متعذِّر؛ إذ هذا هو الأهم في نظرهم، أما الدخول في مشاحنات، والتورط في خصومات وإقصاءات فأبعد ما يكونون عنه، وأشد ما يحذرون منه.

وبغض النظر عن حقيقة هذه المواقف وأسبابها، فإني أرى أنّ وجود مثل هذا النوع من المثقفين في مشهدنا الثقافي المحلي، يمكن أن يكون ظاهرةً صحية من جهة؛ إن أحسنا الظن بهم، كما يمكن أن يحمل وجودهم -في الوقت نفسه- نوعاً من الإشكاليات الثقافية، المتصلة بأخلاقيات العمل الثقافي وأدبياته؛ إن قدمنا سوء الظن في حقيقة توجهاتهم.

أما كونه ظاهرةً صحيةً؛ فلأنه يسهم في وجود نوعية مثقفة، واعية تعي تماماً استحالة أن يكون الاتجاه الفكري صالحاً بجميع مبادئه وآرائه، وتدرك أنّ لكلّ مذهب حسناته وسيئاته، وأنه يلزمك -كي تصبح مثقفاً حقيقيًّا متجرداً- أن تكون مستقلاً فكريًّا وثقافيًّا، حذراً من ترداد ما يقوله الآخرون، كما أنّ وجود هذا النوع، يؤكد للمثقف أنه لا يلزمه أن يدلي بدلوه في كلّ قضية، وأنّ السكوت أحياناً هو الموقف الأكثر صواباً ونفعاً.

أما كونه يسبب إشكالاً؛ فلأنه لا يمكن الجزم بأنّ جميع أصحاب المسافة الواحدة، ينطلقون في مواقفهم هذه من تلك الأساسات؛ إذ يمكن أن يكون منهم من يستغل هذا التوجُّه ليخدع كل التيارات، ويضحك على ذقون المجتمع، ويوهمهم أنه مثّال للمثقف النادر، الحر، الذي لا تحكمه المذاهب، ولا تتلاعب به التيارات، وهو في الحقيقة يحاول كسب رضا الجميع على حساب القضايا التي يؤمن بها، ويسعى إلى مجاملتهم؛ خوفاً منهم، وخشية من عداوتهم، وحتى يمكن له تحقيق مصالحه الشخصية، والتسلق على أكتاف هذا الموقف؛ طلباً للشهرة والتميز.